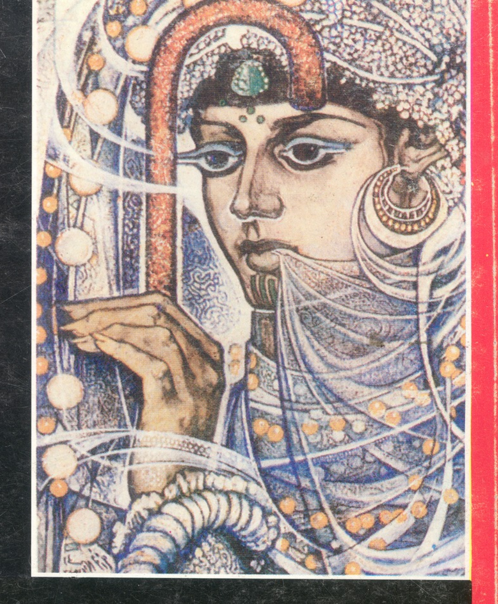
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

اكتوبر
١٩٩٧
العدد
١٤٦



- باولو فريرى : راوى الأمل وتعليم المقهورين
- ثمانون عاما على ثورة اكتوبر الاشتراكية
- «الحرية عارية وصدورنا عارية»
- حسن فتح الباب وأحداث الجياد
- السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا
- مسرح التجريب : أسود وأبيض

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الوحدوي / أكتوبر ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة : لطفي واكد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير : حلمي سالم
سكرتير التحرير : مصطفى عبادة

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان / صلاح السروى / طلعت الشايب / غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون : د/ لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميش

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف : محيي الدين اللباد
لوحة الغلاف : للفنان الحسين فوزى
اللوحات الداخلية للفنان :ناصر عراق
الإخراج الفنى:سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيف : مؤسسة الأهالى عزة عز الدين – منى عبد الراضى – مجدى سمير – خالد عراقى

المراسلات: مجلة أدب ونقد ٢٣/ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة /ت ٠٣٩٢٢٣٠٦ فاكس :٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيهاً / البلاد العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولاراً للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار، باسم الأهالى – مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات





افتتاحية

أول الكتابة

ثمانون عاما انقضت على الثورة الاشتراكية ، الثورة التى استطاعت فى سنوات قليلة أن تغير المسار العام للتطور الإنسانى فى اتجاه بناء سلطة عصرية للكادحين .. سلطة لتحالف العمال والفلاحين والجنود والمثقفين الثوريين .. سلطة جديدة لا تحيط بها مظاهر الأبهة والعظمة والتعالى على الشعب والانفصال عنه بل تخرج من صفوف الشعب تلهمها قوته ، وتضيئ طريقها أحلامه بالعدل والمساواة والحرية الحقة وتضامن الشعوب فى مواجهة الاستعماريين من كل نوع..

كان نصيب شعوب الشرق التى وجهت الثورة لها النداءات هو فضح أسرار إتفاقية سايكس - بيكو التى قسمت فيها كل من انجلترا وفرنسا بلدان الوطن العربى بينهما ، نشر الثوريين الوثائق السرية التى رأوا أن من حقه الشعوب أن تعرفها ، وقد كان حق المعرفة والثقافة للجميع أحد الحقوق الأساسية التى كافحت الثورة من أجلها.

ومن نصوص اتفاقية سايكس - بيكو عرف العرب لأول مرة حقيقة التواطؤ بين الدول الاستعمارية القديمة - انجلترا وفرنسا من جهة والحركة الصهيونية العالمية التى تدعمها الرأسمالية اليهودية من جهة أخرى لاغتصاب فلسطين وطرد سكانها

وإنشاء وطن قومي لليهود فيها.

كانت الرسالة التحررية الشاملة للثورة ضربة قاصمة للاستعمار والاستغلال من كل نوع أصابتهم بالهلع فأسفروا عن وجوههم القبيحة ، وأمنعوا في توحشهم لا ضدها فقط وإنما أيضاً ضد ملايين البشر الذين استيقظوا على نداءاتها وغنوا لها وكانت ملهمتهم وملاذهم في آن ..

ولم تكن الثورة مجرد إنفجار عفوي لملايين غاضبة كانت أيضاً وليدة تنظيم ووعي وروح كفاحية جسورة يقول ليون تروتسكي أحد قادتها العظام في "تاريخ الثورة الروسية".

إن هذه الثورة لا يمكن أن تبدو ثمرة مغامرة أو نتيجة ديماجوجية إلا بالنسبة لمن ضربتهم في أكثر نقاطهم حساسية في جيوبهم".

كذلك اتخذت الثورة طريقا سلميا يعتمد على الجماهير الواعية المنظمة في بدايتها ، لكن : يضيف تروتسكي "إن المعركة الدموية لم تبدأ إلا بعد استيلاء السوفيتات البلشفية على السلطة، عندما بذلت الطبقات المنهارة بدعم مادي من حكومات دول الحلفاء جهودا بائسة لاستعادة ما خسرته ، وبدأت عندئذ سنوات الحرب الأهلية. وتشكل الجيش الأحمر. ووضعت البلاد الجائعة في ظل نظام شيوعية الحرب . وتحولت إلى معسكر إسبارطي وشقت ثورة أكتوبر طريقها خطوة إثر خطوة ودحرت كل أعدائها ، واهتمت بحل مشكلاتها الاقتصادية ، وضمدت أخطر جراحاتها في الحرب الأمبريالية والحرب الأهليـة، وتوصلت إلى أعظم النجاحات في مجال التطور الصناعي . وانبعثت أمامها مع ذلك صعوبات جديدة ناجمة عن انعزالها في محيط مؤلف من دول رأسمالية قوية. لقد جلب الوضع المتخلف للتطور البروليتاريا الروسية إلى السلطة ، ثم ما لبث هذا الوضع أن طرح أمامها معضلات خطيرة صعبة لا يمكن حلها حلا تاما ضمن إطار دول منعزلة، وهكذا كان مصير هذه الدولة مرتبطا تمام الإرتباط بالسير اللاحق للتاريخ العالمي.."

أنقل هذا النص الطويل لنتذكر معا أن هذه الثورة الباسلة أنجزت في سنوات قليلة وفي محيط معاد داخليا وخارجيا ما لا يستطيع التطور التدريجي أن يحققه في آلاف السنين.

ولعلنا نجد في الجملة الأخيرة من هذا الاقتباس أحد المفاتيح لدراسة الأسباب الحقيقية لانهيار النظام الاشتراكي وتفكك الاتحاد السوفيتي حيث نشأت بالإضافة إلى التحلل الداخلي وتراجع نفوذ الحزب وعجزه عن استيعاب التطورات الجديدة والتعامل معها ، نشأت معضلات خطيرة صعبة لا يمكن حلها حلا تاما ضمن إطار دولة منعزلة..

ما يعنينا هنا ، ونحن نقدم تحيتنا المتواضعة للثورة أن كلاً من الأثر الثقافي الذي أنتجته والثقافة الثورية التي مهدت لها في ساحات الفكر والإبداع والتي هي جميعا من الاتساع والعمق والغنى بدرجة جعلتها تتوغل إلى أعمق أعماق التراث الواعي الإنسانية في عصرنا وفي كل مجالات

العلم والمعرفة حتى أن ترسانات الفكر الرجعى التى تغذى وترسم الصور لكل المشروعات الأمبريالية والرأسمالية ومغامراتها على امتداد المعمورة انشغلت بانتقال وتشويه الفكرة الاشتراكية ومبادئها الأساسية أكثر كثيرا من إنشغالها ببناء ذاتها وترويج مقولاتها، بل أن إغراق العالم كله بالفكر الدينى وبالتأويلات الرجعية له على إمتداد المعمورة ليس إلا محاولة لضرب النفوذ المتزايد لفكرة الاشتراكية وسطوتها على عقول وقلوب ملايين البشر والذين يزداد عددهم رغم كل الانهيارات التى حدثت ، ورغم النفوذ الجبار للإعلام المملوك للشركات الرأسمالية العملاقة المهيمنة على العالم ، فالجماهير الواسعة التى تأسرها الصور والأفكار الجاهزة المعلبة عن مباهج الرأسمالية سرعان ما تقارن بين مباهج الصور والواقع المزرى الذى تعيشه هى بالفعل أو المليارات من الفقراء والجائعين لا فحسب فى جنوب العالم وإنما أيضاً فى شماله الغني..

سوف تبقى الاشتراكية هى روح عصرنا الطيبة الإنسانية رغم كل شيء ، وإن الصعوبات المتزايدة والأكثر تعقيداً من أى زمن مضى تفرض على الاشتراكية مهمات جديدة وأعباء إضافية.

ومختارات الديوان الصغير من الشعر الروسى والسوفيتى هى صحبة ورد نقدمها للثورة البلشفية التى شاخت ويجتهد أحفادها للنهوض كعنقاء من الرماد.

وقبل شهور مات المفكر والمناضل البرازيلى "باولوفريرى" الذى انشغل طيلة عمره بتعليم المقهورين وتحرير التعليم ، وعمل وبحث فى ميدان تعليم الأميين.

وكانت الأديبة الصديقة "سمية رمضان" قد كتبت مقالها عنه وسلمته لنا قبل رحيله- فى سياق انشغالها هى نفسها بتعليم الأميين فى بعض المواقع- كما قدمت لنا "غادة الحلوانى" عرضا لكتابه الأساسى «تعليم المقهورين»، وكنا نعرف أن جمعية الصعيد للتربية تستخدم منهجه فى فصول محو الأمية التى ترعاها فى عدد من قرى ومدن وطننا ورغم أن النشر يأتى بعد موت فريرى فنحن نتمنى أن يكون مقالا هذا العدد فى تحيته المتأخرة عونا أيضاً لآلاف العاملين فى ميدان محو الأمية بأمل أن تتسع قاعدتهم.

"فدون أن تنزل النخبة من برج العموميات الثورية والصراعات السياسية إلى خصوصيات الواقع تتأمل بنيات القهر فى مجتمع بعينه وتتدخل على نحو فاعل لإعادة صياغتها يظل الأمل فى تغيير تلك العلاقات بعيدا متباعدا..

والواقع أن دور النخبة ربما يعد التحدى الأعظم الذى يفرض نفسه اليوم على كل عملية تحررية.."

ويرد "فريرى" على دعاة الحتمية الميكانيكية للتحول التاريخى ذلك التحول الذى قال عنه المفكرون الثورين العظام أنه من إبداع الجماهير حين تصبح الثورة هى "عيد المقهورين" - يرد قائلا:

"إن انكار أهمية الذاتية فى عملية تغيير العالم والتاريخ هو ضرب من السذاجة والسطحية.."

وكمثقف تسليح فريرى بثقة لا تحد فى قدرة الإنسان المقهور على تحويل نفسه ما إن تفتح له النخبة هذا الطريق، ولعل تاريخ "فريرى" وتجربته أن يكونا عونا لبعض مثقفينا المحيطين الغارقين فى تأمل ذواتهم واجترار همومهم الباطنية التى تدفعهم دفعا للعزلة واليأس وأكثر من ذلك تجعلهم مؤهلين نفسيا لتقبل حالة التهميش دون نقد أو مقاومة ، وهى الحالة التى تدفعهم إليها طبقة حاكمة كلما سمعت كلمة مثقفين «أخرجت مسدسها».

كنا قبل عامين قد أصدرنا عددا خاصا عن التعليم أشرف على إعداده لنا الدكتور «شبل بدران»، ومع ملف «باولوفريرى» نشعر أننا فى أمس الحاجة لإصدار عدد جديد يسترشد بالأفكار التى يتضمنها الملف والذى ينهض على أن التعليم عمل سياسى فى المقام الأول، ويكون التعليم فى المجتمع القائم على القهر تعليما قهريا يسميه "فريري" "بنكيا" يقلل القدرة الإبداعية عند الطلاب أويلغيها، ويقضى على ملكاتهم النقدية من أجل مصالح القاهرين الذين يستهدفون من التعليم إعادة إنتاج المجتمع الطبقى القائم فعلا.

ونجد أنفسنا أيضاً فى أمس الحاجة لإعادة قراءة كتاب «فرانزفانون» الأساسى عن المعذبين فى الأرض فربما يكون بوسعنا أن نطور المقولات الأساسية فيه حول تمثل التابع للمتبوع والعبد للسيد حيث ينظر المقهورون لواقعهم من خلال نظرة القاهرين لهم وهو ما يسميه "فريرى" بالغزو الثقافى

ولعل مساهمة الدكتور نصر حامد أبو زيد فى هذا العدد، وبعد غيبة طويلة، عن أدب ونقد، والتى يسجل فيها تنامى نفوذ التيارات المحافظة فى الثقافة العربية على الجامعة: أساتذة ومناهج وعلاقات، مقارنة بأول القرن، لعلها تؤكد لنا ضرورة عدد نكرسه للتعليم الجامعى من كل جوانبه، لأن سقوط الجامعة فى قبضة المحافظين على هذا النحو يهدد مستقبلنا كله بالركود.

إن إنشغال المبدعين بهذه القضايا إنشغالا جديا سوف يفتح لهم آفاقا جديدة تماما ويضعهم فى قلب اختبارات غير مسبوقة ويقودهم لمناطق غير مأهولة فى تجربتهم قد تعاونهم فى تجديد أدواتهم واتقان عملهم ليكونوا أقرب إلى الشعب، فلا «حياد فى الإبداع» كما تؤكد لنا تجربة الشاعر الرائد «حسن فتح الباب» الذى نقدم فى هذا العدد تحيتنا المتأخرة له هو الذى أسهم بفعالية وإخلاص فى صياغة تجربة الشعر الحديث مؤمنا بالحرية والعدالة الاجتماعية، ومكرسا شعره وبحثه لإذكاء روح المقاومة ضد الظالمين والطغاة والمستغلين حيث:

«الإيمان بقضية عادلة لا يعلو بقدر صاحبها إلا إذا كان قادرا على التعبير الفنى المتفرد..».

وننشر الجزء الثانى من دراسة الدكتور محمود إسماعيل عن

منحنيات التحول والثبات فى اللغة العربية وآدابها وهو عن «النثر الفنى» وكلنا أمل بعد أن ننته من نشر الدراسة أن يدور حولها نقاش جدى يبتغى وجه العلم والحقيقة وحدهما، وأقول ذلك لأن جزءا كبيرا من النقاش حول دراسة الدكتور "إسماعيل" عن علاقة "بن خلدون" "بإخوان الصفا" والذى أفردت له الزميلة أخبار الأدب مساحات كبيرة- دار حول علاقة المشرق العربى بالمغرب العربى وكأن "الباحث" "ينتقم".. وأنا استخدم هذا الفعل لأن هذا هو بالضبط ماحملته بعض الكتابات- ينتقم من "المغاربة" الذين انحدر "بن خلدون" من أصلابهم، وهى روح لاتبنى علما ولا تستكشف حقيقة..

ولا تعنى هذه الملاحظة أن هناك مآخذ كثيرة على بحث الدكتور "محمود إسماعيل" لعل أبرز ها هو أسميته فى العدد الماضى بالميل الميكانيكى لتطبيق قانون التحولات الاقتصادية- السياسية حرفيا على التاريخ الثقافى رغم أن هذه الحرفية قد تكون ضرورية فى بعض اللحظات. الاستشكافية أو الإجرائية لتنظيم مادة البحث.

ورغم هذه الملاحظة الصغيرة فإن جهود الدكتور "إسماعيل" التى تطمح للإحاطة منهجيا وبشمول رائع بتاريخ تطور الأدب العربى ومساعدتنا على تتبع الخطين الرئيسيين فيه: السلطة والمعارضة هى جهود مضنية وشريفة تضيئ للباحثين الجدد الطريق وهى تكشف حقيقة أن كل ثقافة هى ثقافتان، تماما كما أن كل أمة هى أمتان..

تستعد أجهزة الإعلام والثقافة فى بلادنا للاحتفال بطريقتها المعتادة بذكرى حرب أكتوبر المجيدة، تلك الحرب التى أهدرت السياسة ثمارها الحقيقية ولعبت بها بدلا من أن تضعها نقطة إنطلاق.

لتطوير الوضع العربى كله فى اتجاه استخلاص حقوقنا المشروعة..

ولأن كل ما يكتبه "الشعراء" و"الكتاب" و"المبدعون" المكلفون رسميا بالاحتفال يتجنب هذه الحقيقة التى تبقى غائبة أبدا لأنهم ليسوا أحرارا فى التعامل مع الواقع نقديا.. فإننا نواجه من ظواهر فنية تتدنى من عام لآخر فتمسخ الواقعة بدلا من أن تكشف ألقها وتراجيدية مصيرها.

ونقدم تحيتنا للشاعر الكبير محمد مهدى الجواهرى الذى رحل عن عالمنا بعد أن أكمل مشروعه الضخم، وأتم رسالته، وترك أثره الذى لن يمحى فى الثقافة العربية ليقول لنا برحيله: إن عصراً جميلا يطوى صفحاته.

وما أكثر الراحلين الذين يباغتوننا بغيابهم كل يوم، فيترك لنا كل من الشاعر أحمد الحوتى والروائى نبيه الصعيدى برحيليهما غصات ألم فوق الاحتمال لا لأن مشروعاتهم الثقافية لم تكتمل فحسب ، وإنما لأن أسراً وأطفالا سوف تجابه ودونعون عالما قاسيا لا يرحم . وفى كل مرة نقول: إننا سوف نواصل مساعينا الجماعية من أجل مشروع جدى لرعاية الأدباء وأسرهم.

وتوالى الأيام وننسى وينفرط

عقدنا. ولعلنا لا ننسى هذه المرة.

وفى مثل هذا الشهر قبل ثلاثين عاما أعدمت المخابرات الأمريكية مثقفا مناضلا هو «تشي جيفارا» الذى كان قد ترك مبضع الجراح، والأسرة الهانئة، والموقع القيادى المرموق فى السلطة الثورية الكوبية ، ليقود الحرب ضد الديكتاتورية التى تدعمها أمريكا فى بوليفيا. فيحرض الفلاحين وينظمهم ويقاتل معهم. وكأنها استجابة خفية لدعوة "فريرى" للنخبة أن تترك مواقعها المتعالية لتكون مع الشعب «المسلسل رجلين وراس» على حد تعبير أحمد فؤاد نجم.

تكتب لنا غادة نبيل عن جيفارا كتابة ذاتية عميقة الدلالة على ما آل إليه حال الثورة الوطنية والاجتماعية فى العالم، ولكننا رغم هذه الصورة الحزينة لانستطيع إلا أن نشهر سلاح الأمل ونتشبث به حتى النهاية.

ولذا سوف نتجنب الاحتفالات الرسمية الميتة ونحتفل بالنصر القديم بطريقتنا ونهدى عددنا هذا لكل من ساهموا فى صنع هذا النصر من الشهداء والأحياء ولا ننسى أن نحيي مجلة "الكرمل" الفلسطينية التى صدر عددها الواحد والخمسون بعد انقطاع.. لكنه صدر هذه المرة من "رام الله"، ومهما كانت تحفظاتنا جوهرية على اتفاقيات "أوسلو"، وهى كذلك- إلا أننا ممتنون لأن تصدر المجلة من "فلسطين" بدلا من المنفى، وأن يحيي الشاعر محمود درويش موقف المثقفين المصريين الذين فى سياق رفضهم للتطبيع رفضوا أن يشاركوا فى مؤتمر ثقافى أقامته السلطة الوطنية حتى لا يحصلوا على تأشيرة دخلوهم موطنهم من سلطات الاحتلال ، وقال "محمود درويش"، إن الذين غابوا غابوا من أجلنا، والذين حضروا حضروا من أجلنا..

كل عام وأنتم بخير



ملف

فريري وتعليم المقهورين



سمية رمضان/ غادة الحلواني/ د. نصر أبو زيد



ملف

باولو فريرى: راوى الأمل

سمية رمضان

يعد باولو فريرى عن حق نموذجا فذا لما أسماه أنطونيو جرامشى(١) «المثقف العضوى»، أى ذلك الذى نشأ فى ظرف اجتماعى معين، ثم تبلور وعيه بالواقع التاريخى الذى يحياه فعاد لأرضية منشأة يلعب فيها دورا فعالا فى تغيير الواقع إلى الأفضل، لا عن طريق الخطابة وإنما بالفعل الواعى لمعرقلات التحقق والإنجاز المتمثلة فى بنيات الثقافة التى نشأ فيها.

والمثقف العضوى من منظور جرامشى مثل الفيلسوف الحقيقى(٢) عليه أن يكون رجل فعل بقدر ما يكون رجل فكر. يقول:

«يحتم نمط كينونة المثقفين عليهم عدم الانخراط فى البلاغة التى هى محرك خارجى ومؤقت للمشاعر والعواطف، إنما عليهم الإسهام فى الحياة العملية بوصفهم بناءين، منظمين ومقتنعين على طول الدوام وليس مجرد بلاغيين يجيدون الخطابة»(٣)

أى أن عليهم مسئولية تحقيق مفهوم التأمل الفعال (praxis) وهو المفهوم الذى يتضمن التأمل والفعل فى آن على أرضية الواقع.

تلك هى الفكرة التى نفخ فيها فريرى روحاً جديدة فأعطاها أبعاداً غير مسبوقة فى مجال التعليم ومجال تعليم الكبار بالذات.

يتمحور منهج فريرى النابع من مفهوم التأمل الفعال الذى أشرنا إليه لتونا حول ضرورة إذكاء الوعى الناقد للمقموعين (conscientizc'ao). وعلى الرغم من أن فريرى يقدم برنامجا عمليا لمشكلات الوعى المعوقة لفاعلية المقموعين داخل خطاب ماركسى إلا أن توظيفه وتطبيقه لمفهوم التأمل الفعال وإذكاء الوعى الناقد للمقموعين يؤكد علي نحو واضح أن تفكيك علاقات القهر وإعادة صياغة العلاقات التى تحكم طبقة بأخرى لا يمكن أن يحدث أثرا فعليا إلا إذا التزم الحالمون بإلغاء تلك البنيات على نحو يشتبك مع آليات القهر اشتباكا مباشرا وينطلق من أرضية الواقع دون أن يكون فى ذلك فرض لايديولوجية بعينها، وإنما بهدف إطلاق الملكات الإبداعية المقموعة والتخلص من العادات الذهنية التى تجبر المقموعين على إدراك واقعهم من خلال عيون قاهريهم وتغربهم عن هذا الواقع. أى أنه دون أن تنزل النخبة من برج العموميات الثورية والصراعات السياسية إلى خصوصيات الواقع تتأمل بنيات القهز فى مجتمع بعينه وتتدخل على نحو فاعل لإعادة صياغتها يظل الأمل فى تغيير تلك العلاقات بعيدا متباعدا.

وعلى الرغم من أن الخطاب الماركسى يغلف كل ما يقوله فريرى وينبع بالضرورة من إيماناته، إلا أن التأكيد على الجانب الإنسانى لذلك الخطاب هو ما يفرض منطقه على نحو يجذب وجذب بالفعل آخرين كان فى مقدورهم اتباع منهج فريرى دون الإبقاء على الرؤية الماركسية كما سنرى فيما بعد. فهو منهج قائم فى الأساس على الإيمان بحق الإنسان فى أن يرتقى بعيدا عن الجماد والحيوان، بعيدا عن منطق القوة والتشيؤ الذى يبدو أنه يفرض نفسه كلما تحول الثوار إلى ساسة، وتحولت الحركات إلى دوجما، فيعاد إنتاج الأمراض التقليدية ويتحول النشاط الثورى إما إلى ثأرية أو ديكتاتورية تنسى أو تتناسى هموم الناس الفعلية وتحيد عن الهدف الحقيقى للارتقاء بفعل التغيير وتطويره على مستوى العلاقات اليومية المعاشة. وربما ظل العامل المغفل بانتظام فى محاولات التغيير هو تكوين النخبة النفسى والذهنى الذى يؤثر فى التزامهابإنسانية الجماهير التى تسعى إلى تحريرها ليتسنى لها القيام على مصلحتها دون وصاية.

والواقع أن دور النخبة ربما يعد التحدى الأعظم الذى يفرض نفسه اليوم على كل عملية تحررية. وذلك لأنه أصبح من غير الوارد إن يجهر إنسان مثقف أيا كانت خلفيته الاجتماعية بحرصه على الفوارق بين الطبقات كما كان يجهر كثيرون فى الماضى، أو بدونية النساء أو عدم أهلية السود أو بعض الأقليات. ومع هذا تظل تلك الآفات تعبر عن نفسها فيما "تسكت" عنه فئات المثقفين المختلفة، وينبع هذا السكوت فى رأيي إما من واقع يستقطب فيه المثقف والمثقفة لحساب نظرية شمولية مسبقة دون أخرى أو من فقدان الحماس ومن والإنغلاق على الذات الذى يشجع عليه

فى كثير من الأحيان الواقع المستقطب.
أما الأطروحة التى أود عرضها والتى أكد لى صحتها المبدئية فكر فريرى التحررى، فترجع إلى الإيمان العميق بأن حكم الديمقراطية الذى يراوغ الشعوب العربية لا يمكن أن يتحقق إلا إذا غامر المثقفون نساء ورجالا بضم الصفوف فى جبهة تدافع أولا عن حقوق الفرد المبدئية، وعاملوا مواثيق حقوق الإنسان معاملة الوصايا العشر، وتأكدوا من أن أى صراعات أيديولوجية يدخلون فيها قبل أن يحققوا هذا الهدف لا يمكن أن تؤدى إلا إلى أشكال مختلفة من القهر. وربما انطبق ذلك على المثقفين الإسلاميين بالذات، لما تمثله تلك الحقوق من إشكاليات خاصة من المنظور الإسلامى.
وحتى لا يظن القارئ أنى أبتعد كثيرا عن فريرى فيما سيجئ ذكره أسارع بالقول إنه يلزمنا لتقدير رؤيته حق قدرها أن ننظر لها من خلال معطيات سياقنا نحن كى نتعرف أولا على المعوقات التى يجابهها المثقفون فى واقعنا العربى (وخصوصا مصر) إذا ما أراد أحدهم أن يساهم على نحو فعال فى أرض الواقع الفعلى المعاش على نحو مباشر. فقد فرضت على هؤلاء المثقفين وبحكم تاريخهم وجغرافيتهم وواقعهم السياسى الحالى ردود أفعال نبعت من جراح العالم المستعمرعموما إلا أن وضعهم العربى يضفى على ظرفهم التاريخى أبعاداً خاصة. ويكفينا هنا القول باختصار أن المثقفين على العموم يشعرون بالاغتراب يتخذ وعدم الفاعلية وأن اغترابهم أبعادا تتعدى الظرف المحلى بسبب التطورات السياسية والاقتصادية العالمية مضافا إلى ذلك التوجه العام لفكر بعد الحداثة الذى كما أصاب الهيمنة الاستعمارية التقليدية أصاب كذلك الشموليات التى كانت تشكل عالم الأمس القريب.
ومع هذا وبالرغم منه وربما كرد فعل له بزغت الرؤية الإسلامية تجذب المثقفين وتطرح حلا سياسيا يؤكد على الشمولية، على الرغم من أن المسلمين أنفسهم يمثلون صوتا مغايرا على الساحة العالمية يدخل ضمن منظومة التعددية، التى يتجه نحوها العالم بخطى حثيثة.
لقد أصبح الخوف السائد بين الحالمين بأوطان عربية أكثر ديمقراطية فى ظل منظومة إنسانية شاملة هو الخوف من تعددية تؤدى إلى عالم نسبى تماما تتوه فيه قيمة لعدل ذاتها بلا رجعة.
ومما لا شك فيه أن وجه العملة الآخر كما يقول ستيف بست «لدكتاتورية الكل الشامل هو ديكتاتورية الجزء»(٤)
ولذا فهو ينبهنا إلى أننا فى حاجة إلى إعادة صياغة مفهوم "الشمول". والدعوة فى محلها تماما، فبدون مفهوم أشمل للعدل يضم الجنس البشرى بأسره طبقا لقواعد تسرى على الجميع بلا أدنى امتيازات يكون فى انتظارنا مصير لاشك مفجع. وقد يبدو للبعض أن «الحل الإسلامى» كما أصبح يطلق عليه يوفر تلك الصياغة لمفهوم جديد للشمول، إلا أن علينا تذكر أن الحل الإسلامى لا يضع فى اعتباره العالم بأسره وإنما جزءا منه، وتلك قضية أخرى ليس هنا مكانها.

فى ظل تلك الظروف التى أشرنا إليها بسرعة فيما سبق تشل حركة المثقفين والمثقفات الملتزمات بقضايا مجتمعهن فنراهم، نساء ورجالا، موزعين بين طغيان الجزء والشمولية على النهج القديم: بين التمسك بالنظريات الجامعة المانعة وبين استسلام للتشظى والتفتيت. والحل الذى توفره لنا رؤية فريرى يستدعى قبل عرضه (بما أنه يؤكد على نحو خاص أهمية التعددية والخصوصية الثقافية، وهو ما قد يبدو للبعض مؤازرة لظاهرة التشظى ومساهمة فيها) أن نسأل أنفسنا إذا ما كان بالفعل طغيان الجزء فى سياق الأمور بمصر مثلا هو ما علينا الحذر منه، أم أن الأمر بالنسبة لنا مختلف بعض الشيء؟ إن كلام "بست" الذى اقتبست منه لتوى كان عن التأكيد المستمر لمناهج بعد الحداثة على الاختلاف والانقطاع وعدم الاستمرارية الذى لا يبشرنا إلا بسلسلة من التفرد والتعدد ويترك الساحة خالية تماما للقيم التنافسية لتطغى على الحياة المشتركة: وهو بالفعل الواقع.

تدخل مصر والدول العربية تلك المنافسة بلا أصغر الامتيازات أو حتى القدرات، مغلولة بإرث تاريخى لا يضمن حتى النذر اليسير من الندية فى هذا السباق. ولنا لا أعنى من ذلك الموارد الاقتصادية وإنما أعنى الظروف السيكولوجية التى تتيح ثقافة للنهضة فى مواجهة بنيات القهر المتعددة التى تقعد المجتمع وتقلص من فرص أفراده فى الإبداع.

إن التحرر كما يقول ماكلارن وداسيلفا فى مقال عن التعليم النقدى والذاكرة المضادة فى منهج فريرى: «عملية لا تنتهى وتتضمن بالضرورة لا تعبير الظروف المادية للقهر وحدها، ولكن الظروف السيكولوجية كذلك»(٥)

وعلينا أن نفهم ذلك الكلام لا على أساس المفهوم الفردى للتحرر السيكولوجى ولكن من واقع التعرف على الأمراض الاجتماعية التى تنتج أشكالا من البنية التى تسمح بالاضطهاد الجماعى. من منظور الواقع المصرى كمثال، بوحى من هذا المنطق، يتخذ القهر فى نسقه الأعلى شكل الانسحاق أمام الآخر مستعمر الأمس، أى أن موطن الداء الأصلى، من الزاوية الأوسع وهى العلاقة مع الآخر "الغريب"، قاعب فى مجتمع آخر بدأ بالقهر ثم طور أساليب الهيمنة وبذا يكون عليه هو أولا تحرير نفسه من أمراضه كى تتاح الفرصة الفعلية لخلق وتطوير حوار حقيقى، إلا أن استكمال المسيرة نحو الندية التامة فى هذا الصدد يقتضى رد فعل عقلانيا، واعيا بمصالحه الحقيقية ونقاط الضعف فى المنظومة الاستعمارية، لا يلجأ إلى دواء من نفس الداء، ولا يلجأ للتعصب والعنصرية؛ ولكن مع الأسف يفرض التعصب الدينى والعنصرى نفسه علينا فى الداخل فلا نعى مدى بهاظة الثمن الذى ندفعه من قدرات مجتمعاتنا على التصدى للقهر الخارجى وننشغل بإعادة إنتاج القهر داخليا، بسبب تمسكنا بالرؤى

الشمولية أيا كانت مرجعيتها، وبالتالى تكرس البنيات القائمة على الثنائيات المختزلة التى تؤجل فرص التحرر التى لا يمكن أن تقوم إلا على الحوار الحقيقى.

الأمل الوحيد لمثقفى العالم الثالث، والعربى خصوصا، يكون فى الخيار الأصعب، ويكمن فى مثقفين يؤمنون بأن إسهامهم فى سبيل مستقبل أفضل إنما تسرى نتائجه على الإنسانية كلها (ويقتضى منهم ذلك أكثر من إسهام فى التوعية، المقروءة والمسموعة). مثقفون يعون تماما أنهم جزء لا ينفصل من قضية شعوبهم التى هى، شئنا أم أبينا، فى العالم العربى قضية تحرر من التبعية تتجلى على المستويات الثقافية والإبداعية كما تتجلى على المستويات الاقتصادية، وبالتالى السياسية وحتى المذهبية والأيديولوجية. مثقفون يؤمنون بأن الانتماء للنظريات المسبقة ومحاولات نشرها بين الناس لا يغير من قدرة الناس الفعلية على الدفاع عن حقوقهم ولا يسلحهم بما ينبغى أن يتسلحوا به لمواجهة القهر.

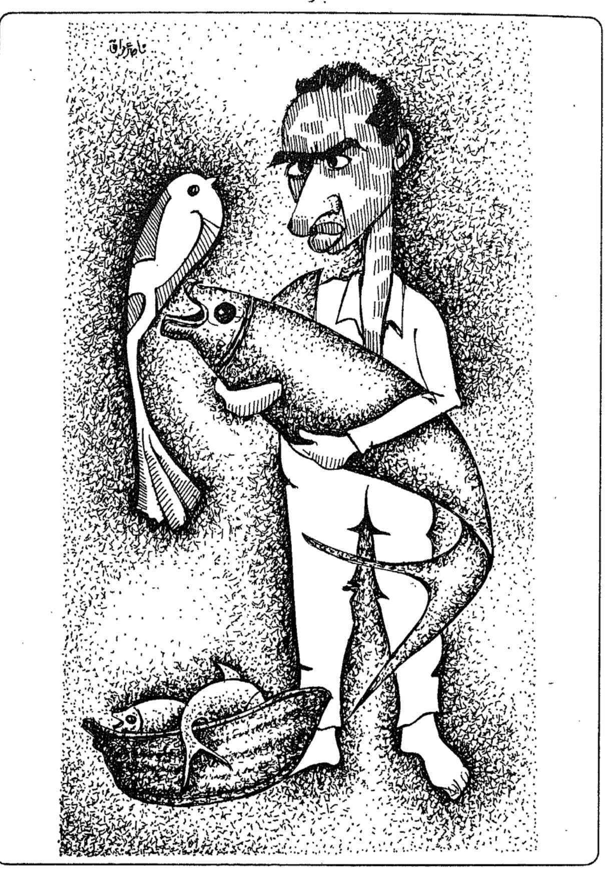
ولذا فإنه عندما يقول فريرى بضرورة أخذ الروايات التحررية بالخصوصية الثقافية يكون من منطق أن موقع كل منا الخاص هو الذى يكشف لنا الفرص المتاحة للتغيير كما يوعينا بالحدود التى تؤطر عملنا وتملى علينا المنهج والوسيلة واللغة الأجدى بالتنظيم من أجل التغيير.(٦)

وفريرى فى ذلك مثله مثل «النسويات» فهو يتيح كما يقول ماكلارن منظومة منطقية تسمح بتطوير أشكال بديلة من الفكر التحررى السياسى والاجتماعى،(٧) وهو ما سيتبدى عند الحديث عن فلسفة فريرى فى التعليم. أما الآن فنقف برهة مع التساؤل عن قمة هرم القهر ونضع سؤالنا فى الصيغة التى وضعها فريرى:

«ما السر فى أن بعض البلاد لديها فرص أكبر فى تحقيق حلم الديمقراطية فى حين تتعلق بلاد أخرى بأهداب خيال ذلك الحلم الذى تخلعه (عليها) الدول الأكثر تصنيعا، ما بعد الصناعية؟

وما السر فى أنه عندما نشهد انتصارا للديمقراطية يكون فى مقدورنا دائما اقتفاء منبع ذلك النصر فى الاستغلال الذى يتعرض له من يحيون فى دوامة الإمبريالية والقهر، وأولئك الذين يحيون على الهامش ممن أصبحنا نسميهم شعوب العالم الثالث؟ »(٨).

إن الرد على تلك التساؤلات يختصر كثيرا، لو أننا حاولنا سبر أغواره على مدى صفحات قليلة. ولكن يكفينا هنا أن نقول إن العالم أصبح قرية صغيرة بالفعل إلا أنها قرية شرسة، علاقتها لم تزل محكومة بمنطق لا يليق بإنجازاتها العظمى فى مجالات علوم الإنسان بالذات. إذا وعينا ذلك وإذا وعينا كذلك أن التعددية ليست فى تعددية الأيديولوجيات ومرجعية الحلول وإنما فى تعددية المظالم والأصوات التى يصح أن تعبر عنها، انتبهنا إلى ضرورة التعامل مع المستويات المختلفة للقهر التى تتقنع وراء أقنعة متبدلة،



وأن مواجهة الظلم يجب أن تتسم بالدينامية والقدرة على توفير الحلول المبدعة (وهو ما كان يشير إليه ماكلارن عند الحديث عن النسويات). وقد يتبدى لنا كذلك الدور المركزى الذى يمكن أن تلعبه المثقفات والمثقفون الواعون، لو أنهم تبنوا قضية واحدة من قضايا بلادهم على نحو يتيح فرصا للفئات الصامتة أن تسهم فى النهوض بمستقبل أكثر عدلا وديمقراطية، وبالتالى أكثر قدرة على التصدى لمحاولات التحجيم والتهميش من قبل القوى العالمية.

وما من شك فى أن قضية تعليم الكبار تمثل إحدى أهم وأخطر تلك القضايا فى العالم الثالث اليوم ومصر منه، وهى بلد تشهد من الارتداد إلى نماذج المعرفة البدائية المشوبة بكثير من الخرافة ومن تكريس سطوة الخوف والترهيب ما يشيب له الرأس، إذا ما تذكرنا أن المعرفة على مستوى العالم بعد الصناعى أصبحت بالفعل سلعة «... تنتج لكى تباع وتستهلك، وسوف تستهلك لكى يجرى تقويمها فى إنتاج جديد: وفى الحالتين الهدف هو التبادل»(٩).

وأكرر كلمة «التبادل» بدون تعليق.

لقد حاولت فيما سبق الرد على بعض التحفظات التى قد تطرأ لقارئ وقارئة هذا المقال العربى. وأملى أن أرى له ردود أفعال تتيح حوارا حقيقيا حول مشكلات التعددية ومحو أمية الكبار، وذلك لأن تعليم الكبار وإن اختلفت الأغراض منه يظل فضاءا ممتازا للتدريب على الديمقراطية.

وأستقى بعض الأمل من أن فريرى نفسه توقع عدم استساغة البعض لأفكاره عندما بدأ فى نشرها فقال فى مقدمة كتابه «تعليم المقهورين»:

«إن هذا الكتاب سوف يثير العديد من القراء، فسوف يعتقد البعض أن موقفى من مشكلة التحرر الإنسانى موقف مثالى محض، أو قد يعتقدون أن كلامى عن الحوار والأمل، والتواضع والتعاطف هو نقاش أنطولوجى رجعى. وآخرون لاشك لن يتقبلوا هجومى على ظروف القهر التى تشكل مصلحتهم. ولذا فإن هذا العمل وباعترافى موجه للراديكاليين. ولكنى على ثقة من أن كلا من المسيحيين والماركسيين، وإن اختلفوا معى فى بعض أو كل ما أقول، سوف يواصلون القراءة. القارئ المنغلق الدوجمائى وحده الذى يتبنى موقفا غير عقلانى هو الذى سوف يرفض الحوار الذى آمل أن يفتحه هذا الكتاب».(١٠)

لقد ترجم كتاب فريرى «تعليم المقهورين» الذى أودعه فلسفته فى التحرر من البرتغالية إلى الإنجليزية أول مرة عام ١٩٦٨ ودخل طبعته الإنجليزية الخامسة والعشرين عام ١٩٨٦. ومرت مياه كثيرة تحت الجسر، وامتد تأثيره ليشمل نظريات التعليم عموما. لقد جاء فريرى بثورة فى تصورات المهتمين بالعملية التعليمية تضاهى بل تتعدى ما جاء به جون ديوى وذاع مثاله، حتى أن الهيئة العامة لتعليم الكبار فى مصر تبنت فكرة شبيهة بمنهجه أخيرا فى آخر كتبها للمرحلة الجديدة، (وسوف نسوق

مـثـالا من دروس هذا الكتـاب آخـر المقـال)، لكن تظل البـصـيـرة والروح اللتـان تعـامل بـهـمـا فـريـرى مع ظروف التـجـهـيل والقهـر من مـوقـعـه كـمثـقف عـضـوى قـادرتـين على بث الأمل على نحو عملى وعلمى يجذب كل من يشعر بضرورة تحرير الإنسانيـة من أمراضهـا التى تفاقمت، بسبب عدم قدرته حتى الان على نبذ منطق القوة المعتمد على التسلط والقهر.

وهدف فـريـرى وإن ركـزه على الكبـار يصلح نموذجا يحتذى فى شتى المجالات التـعـليـمـيـة. فـسـعـيـه يتـخـطى تـوصـيـف القهر إلى العمل على تحرير الناس من خـوفـهـم مـن الحـريـة وإزكـاء وعـيـهـم بالدور الذى يلعـبـونـه فى تكريس بـنـيـات القـهـر، وبـالـتـالـى إطـلاق فـاعـليـتـهـم. ويتطلب ذلك أولا زحزحـة وعـيـهم الزائف وجـعلهم قـادرين على التعامل المباشر مع محيطهم وإدراكه من خلال منظورهم وموقعهم منه وهو ذات العمل الذى تسعى إليه النسويات.

إن أول مـا يتـعـرف عليـه فـريـرى من عوامل التـغـريب الذى ينتـهى بتـقـليص فاعلية المجتمعات هو ما سماه «التعليم البنكى». ولخص أهم سمات ذلك التعليم فى عـشـر نقـاط حتى يـوضح النـمـوذج الذى علينـا أن ننأى عنه ونحن بصـدد عملية تعليمية تحررية:

١ ـ المعلّم يعلم والطلبة يتعلمون.

٢ ـ المعلّم يعلّم كل شىء والطلبـة لا يعرفون أى شىء.

٣ ـ المعلّم يفكر والطلبـة يصبـحـون هدفا للتفكير أو «مفكَّر بهم».

٤ ـ المعلّم يتكلم والطالب يستـمع فى صمت تام.

٥ ـ المعلّم يؤدب وينـظـم والطـالـب يؤدَّب وينتظم.

٦ ـ المعلّم يختـار ويفـرض اختـيـاره والطالب يطيع.

٧ ـ المعلّم يقوم بالفعل والطالب يوهم بأنه يقوم بفعل من خلال فعل المعلم.

٨ ـ المعلّم يـخـتـار فـحـوى البـرنـامج ومواضيعه والطالب (الذى لا يستشار) يطوع نفسه على البرنامج.

٩ ـ المعلّم يخلط ما بين قـوة المعـرفـة وسطوته هو الشخصيـة التى يضعها فى مواجهة حرية الطالب.

١٠ ـ المعلّم هو الذات الفـاعـلـة فى العملية التعليمية أما الطالب فمفعول به.(١١)

وعلى أساس قلب هذا النموذج لصالح الطلبة والطالبات فى فصل لمحو أمية الكبـار ووضع الطلاب فى البـؤرة والمركز من العـمـليـة التـعـليـمـيـة، يسـتـطيع كل من الدارسين والمعلّمين كـسر الحـواجـز التى تمليـهـا ثـقـافـة الصمت، وإيضاح أن «المقهورين» ـ والكلام لفريرى ـ «ليسوا هامشيين» أى أنهم ليسوا أناسا يحيون خارج المجتمع وإنما كانوا دائما داخله، داخل البنيات التى جـعلت منهم «كـائنات تحـيـا للآخرين لا لأنفسها».(١٢)

والغرض من قلب ذلك الوضع، الشائن ـ كـمـا يقـول فـريـرى ـ لا يكمن فى أن نؤهلهم للحياة داخل بنيات قاهرة ـ كما يفـعل علم النفس التـقـليـدى ـ وإنما الغرض هو إعادة صياغة البنيات حتى يصبح فى مقدورهم الحياة لأنفسهم، أى أن يتخلصوا من التشيؤ الذى تفرضه

ظروف القهر فيستعيدوا إنسانيتهم الفاعلة من منظورهم هم الخاص، ويسهموا هم أنفسهم فى إعادة صياغة البنيات من أجل تحرير لا أنفسهم فقط ولكن قاهريهم كذلك، ومن ثم يحدث التطور المأمول فى العالم.

ويسوق لنا فريرى مثالا على الإنجاز الذى يمكن تحقيقه من خلال إعادة صياغة العلاقة التى تربط الدارسين بالمعلم فيقول:

«فى إحدى المناقشات عن المفهوم الانثروبولوجى للثقافة وقف فلاح ممن يعتبرهم نمط التعليم البنكى جهلاء تماما وقال:

الآن أرى أنه بدون الإنسان لا يوجد عالم.

وعندما قال المنسق: فلنتصور برهة أن كل الناس على الأرض قد ماتوا ولكن بقيت الأرض ذاتها والأشجار والطيور، والحيوانات والأنهار والبحار والنجوم.. ألا يكون ذلك عالم؟

وهنا رد الفلاح بتأكيد:

«إذا حدث هذا فلن يكون هناك أحد يشير إلى كل ذلك ويقول: هذا هو العالم».

أى أن الفلاح أراد - والكلام لفريرى - أن يعبر عن الفكرة التى تقول بأن عدم وجود أناس على الأرض يمثل فقدا للوعى بالعالم الذى يتضمنه عالم الوعى. فالأنا لا يمكن أن توجد بدون ما هو «ليس أنا» وبالتالى فإن «اللا أنا» تعتمد تماما على الأنا.(١٣)

أما الكيفية التى تمكن الدارسين من التوصل بأنفسهم إلى فكرة كالتى سقناها والتى تتضمن تأكيدا على قدرة الإنسان الكافية فى تسمية عالمه كإدراك مركزى يستشف ويهضم ويصل إلى نتائج من فعل تفكيره هو، وبالتالى يقدر على تغيير البنيات القامعة لصوته، المتغافلة عن منظوره، فهى - هذه الكيفية - لا تتأتى إلا من خلال الحوار، وهو الأمر الذى لا يعيره التعليم البنكى أهمية. وذلك لأن الحوار الحقيقى لا يمكن أن يحدث إلا بين الأنداد، والتعليم البنكى قائم على أساس علاقة رأسية تستدعى فرض ثنائيات مزيفة تفصل ما بين العارف الخبير بالأمور والجاهل.

يؤكد فريرى على نحو خاص أهمية ما سماه «حقيقية الكلمة» ومركزيتها فى عملية الحوار عموما. ويرى أن للكلام شقين، هما ذاتهما شقا التأمل الفعال: «شق تأملى وشق فاعل، وأن العلاقة بينهما من الحيوية بحيث إننا لو ضحينا بأحدهما ولو جزئيا ينتقص ذلك من الشق الآخر تلقائيا. فالكلام بدون فعل ثرثرة، كما أن الفعل بدون تأمل نشاط أهوج غير مجد، أما الكلمة الحقيقية فتغير العالم وذلك لأن الحوار لقاء بين الناس وسيطه العالم وهدفه هو تسمية العالم. ولذا فإن الحوار طبقا لهذا التعريف لا يمكن أن يحدث بين من يريدون تسمية العالم ويبخسون الآخرين ويصادرون حقهم فى الاشتراك فى تلك التسمية. وعلى من حرموا هذا الحق أن يستعيدوه أولا إذا ما أرادوا أن يوقفوا فعل التعدى على حقوقهم.

فالحوار بالنسبة لفريرى ضرورة وجودية، وبما أن الحوار هو لقاء ملكات

التأمل والفعل للمتحاورين وسيطه هو العالم المرجو تطويره وأنسنته، فهو لا يمكن أن يختزل إلى حديث من طرف واحد يصب فيه فرد واحد أفكاره في دماغ آخرين. كما أنه لا يمكن أن يقوم حوار لو كان هدف أحد الأطراف هو فرض رؤيته على نحو عدواني غير عابئ بالحقيقة. أما المثال المحلي الذي لا يمكن أن تخطئه عين فيما يتعلق بهذا الكلام، فهو ما تعانيه النساء في مجتمعاتنا إذا أردن تسمية الضرر الذي يقع عليهن. فإن من يقع عليه الضرر في ظرف ما وكان واعيا بذلك، أقدر ولاشك على تقديم هذا الضرر، كما أن المستفيد من أوضاع ضارة بالآخرين لا يمكن أن يقيم حوارا يتغير من خلاله العالم إذا ظل هدفه هو فرض وجهة نظره على الآخرين، هذا مع افتراض أن غرض كل الأطراف هو التطور وإلا كان ذلك اعترافا بغلبة الجمود والثبات أي انتصارا للموت على الحياة.

أما الفكرة المحورية الأخيرة للتحرر في رؤية فريري فهي تلك التي تصف الفارق بين كل نشاط مجند للموت أو ما سماه ايريك فروم «Necrophily» في مقابل الفعل المشجع والمنمي للحياة أو «Biophily». ويرى فريري أن القهر ما هو إلا السعي إلى السيطرة التامة، وأنه يندرج تحت نسق من التفكير والسلوك يفضل الموت على الحياة. وهو النمط الذي يفضله التعليم البنكي كذلك وكل نموذج يخدم مصالح القهر أو السيطرة التامة.

فعندما تحبط محاولات الناس في أن يتصرفوا على نحو مسئول، تسلب منهم ملكاتهم التي يدركون بها العالم من حولهم ويسهمون في مظاهر الموات.

ولذا فإن فريري يؤكد ضرورة تخلي الملتزمين بقضايا التحرر عن كل ما تشوبه شبهة النشاط الذي يكرس الموت، ويناشد القائمين على تعليم الكبار كذلك كل الحذر من تسرب سمات «التعليم البنكي» إلى فصولهم، وإلا ضاع جهدهم هباء ولم ينجحوا إلا في تكريس بنيات القهر من خلال تعليم القراءة والكتابة. إن على المنسقين في تلك الفصول أن يلتزموا بعدة نقاط، لا تحيد عن ناظريهم ألا وهي:

- أن يؤمنوا بأنه ليس في مقدور إنسان أن يحرر آخر، وأنه ليس في مقدور إنسان أن يحرر نفسه، وأن الناس تشترك سويا في عملية التحرر، يحررون بعضهم البعض.
- الوعي بأن القاهر «يسكن» المقهور ويملي عليه سلوكه. وتحرير المقهور من وعيه المزيف، أي وعيه المستعمر الذي لا يخدم مصالحه بل مصالح قاهره، لا يتم من خلال التلقين وإلا كنا نستبدل نوعا من أنواع القهر بآخر.
- على المعلّمين أن يعوا أبعاد الأسطورة التي تقول بالجهل المطلق للمتعلم، وأن يكونوا مدركين أن وعيهم هم أنفسهم ناتج نوع مختلف - لا أفضل - من المعرفة، أي أن تكون لديهم القدرة على احترام خبرة المتعلم الحياتية وإدراكها على أنها نوع مختلف لا نوع أقل شأنا من خبراتهم.

لقد تحدثنا حتى الآن كثيراً عن

«التحرر» دون أن نضع الكلمة فى سياق بعينه، وكان ذلك ما أملاه الحرص على نقل فكر فريرى النظرى وفلسفته فى تعليم الكبار، التى تؤكد أن بنيات القهر متعددة وتتخذ أشكالا مختلفة لا تنحصر فى العلاقة بين الطبقات، وإنما تشمل العلاقة بين الجنسين وبين الشعوب وبين الطوائف والأعراق.

وجدير بنا الآن ونحن نختم مقالنا أن نعود لنتذكر ما قلناه فى البداية عن التعددية بوصفها تعدد مظاهر القهر والقمع، وبالتالى ضرورة تعدد الأصوات التى يجب أن تتاح لها فرص التعبير عن الضرر من حيث هو واقع عليها لا على غيرها، من خلال حوار حقيقى فى سبيل إعادة صياغة البنيات التى تحرم القاهر قبل المقهور من التعبير عن إنسانيته كاملة وتسجن الاثنين معا فى بنيات ذهنية تفضل الجمود والثبات (أى الموت) على النمو والتطور (أى الحياة)، وبالتالى تنعدم أو تنحسر كثيرا الحلول الإبداعية والمبادرات الخلاقة لمشكلات مجتمع ما، وينتشر عدم المبالاة ويضيع شعور الأفراد بمسئوليتهم تجاه مجتمعهم.

ولنأخذ مثالا على هذا الكلام مفهوم تحرر المرأة فى ظل النظرة الشمولية للأمور. والقصد هنا ليس الأيديولوجيات ولكن التوجه الذهنى الذى لا ينظر إلى العالم من خلال ما يطرحه الواقع من مشكلات تستدعى الحل، وإنما على أساس من أن هناك حلا مسبقا، جاهزا ليس علينا إلا تطبيقه برمته حتى ينصلح العالم بأسره، وفى مرة واحدة. فى ظل تلك النظرة للأمور لا تثار قضية المرأة، أو إذا أثيرت يسرع بإغلاقها لأنها من غير الأولويات، أو تنفى من الأصل كقضية للنقاش.

وتتكتم النساء ويتغافلن عن الشعور بالضرر الذى يقع عليهن من جراء الإيمان (وهو حق طبيعى لكل إنسان) بنسق أعلى يهب حياتهن المعنى. إلا أنه عندما يتطلب هذا الإيمان منهن الولاء التام بلا نقاش ويؤكد لهن باستمرار فردية إحباطاتهن وانعزالية تعاستهن، وبالتالى شذوذهن ونشازهن عن مجموع أمثل يصور لهن على أنه قانع ومتحقق، يصبح كيانهن منشطرا ما بين التجربة الواقعية الحياتية المعاشة وما يمليه منطق الولاء والانتماء، فيصمتن. ويكرس هذا الصمت من قبل النساء الخطاب القاهر للمنظومة التى تستغله فى سبيل تأكيد هيمنتها المطلقة، و «تلقن» النساء ألا يعرن تجربتهن الواقعية الاهتمام ويشجعن على حل مشكلاتهن بوصفها مشكلات فردية لا تهم سوى أفراد، لا تندرج على المجموع بأى حال. وكثيرا ما يلقن كذلك أن مشكلاتهن من صنعن وحدهن، إلى أن يصل التغريب مداه فيفقدن الفاعلية حتى فى الوظائف والواجبات المخولة لهن على نحو تقليدى فى المجتمع وعلى رأسها تربية النشء. ويصبح واقعهن فى واد والمثال الذى لا يفتأ ينتج تقديم صور الرضا والتحقق والانسجام فى واد آخر، تتمتع به نساء مثاليات من فعل قريحة لا تعتد إلا بالدفاع عن الشكل متناسية الجوهر ويكون فى ذلك مدعاة لمزيد من القهر،

ويتأصل لديهن شعور بالدونية والعجز، وهو ما لا يمكن أن يحمل الخير للزوج أو الأولاد. أى أن النواة الأولى للمجتمع تمرض فى صلبها. ولابد هنا أن يطل علينا سؤال صعب:

- من إذن المستفيد من سلب المرأة صوتها؟

إذا كان الجواب على سؤال مثيل يتعلق بقهر طبقة لأخرى له رد واضح وصريح، فالأمر ليس كذلك فى حالة المرأة لأنها جزء لا يتجزأ من نسيج المجتمع، فئاته وطبقاته كل على حدة.

ما السر إذن فى إجماع كل تلك الفئات والطبقات على الخوف الرهيب من أن تجد النساء صوتهن فيعبرن عن استيائهن من شتى مظاهر التمييز داخل الأسرة، على الرغم من التأكيد المستمر من قبل ذات الخطاب على أهمية ومحورية دورها، إلا إذا كانت نواة المجتمع (الأسرة) قائمة على علاقة القاهر بالمقهور، وهى علاقة تستطيع الكثيرات قلبها لصالحهن، مثلها مثل الكثير من علاقات القهر التى يتواجه فيها اثنان فرادى فى ظل منظومة قائمة على التميز المسبق لصالح أحد الأطراف.

هنا فقط يصبح صوت المرأة تهديدا مخيفا للمستفيد من التميز الأصلى، لأن البديل فى ظل مثل هذا النسق يكون العكس بالضبط أى قلب الأدوار، وبالتالى تكريس مفهوم القهر كأمر مفروغ منه فى العلاقات بين الناس.

وعلى النقيض إذا أتيح للمرأة الظرف الذى «يجعلها قادرة» على أن تشتبك فى حوار حقيقى انطلاقا من وعيها غير المزيف، وليكن مع زوجها مثلا، حول البنيات التى تجعل منه سيدا ومنها أمة، يكون فى ذلك فرصة لنماء الطرف المستفيد نفسه وتحريره هو ذاته من قالب السيد الذى لابد أنه يفرض عليه ثمنا باهظا يدفعه من إنسانيته فى سبيل الاحتفاظ بامتيازات تتضاءل كثيرا أمام غنى وثراء العلاقة الإنسانية القائمة على جدلية مستمرة هدفها التعاون بديلا عن انعدام الثقة والخوف الذى تكرسه بنيات القهر. وتصبح المشكلات على أساس هذا المفهوم للعلاقة فرصا للتوصل إلى حلول إبداعية تستقى مشروعيتها من العدل، بدلا من التميز المسبق لأحد الطرفين.

إذا أتيحت للنساء فى فصول تعليم الكبار فرصة التعرف على أصواتهن الحقيقية التى يفتقدنها من خلال العمليات التلقينية متعددة الأوجه التى تمارس عليهن منذ نعومة أظفارهن، ألا يتيح ذلك مناخا لوجهة نظر مغايرة قد تحمل حلولا جديدة لمشكلات طالت بنا ونالت من وجداننا وانتقصت كثيرا من قدراتنا على ممارسة الديمقراطية التى تظل أملا فى مجتمعنا.

ومما يبعث بعض الأمل فى النفوس أن تتجه كتب الهيئة القومية لتعليم الكبار فى مصر إلى التعامل مع مشكلة الأمية على نحو أكثر واقعية وفاعلية عما كان الوضع عليه من قبل.

يوفر لنا كتاب الهيئة كما يوفر لنا الأستاذ الدكتور رسمى عبد الملك نموذجين لكتابين استلهما أفكار فريرى

فى التعامل مع مشكلات يعانى منها الواقع المصرى على نحو خاص للاستخدام فى فصول تعليم الكبار، مثل مشكلة الطائفية، وانحسار فكرة المساواة بين الجنسين. وإن كان لابد من التأكيد على شيئين هنا، أولهما أن وضع منهج سابق على الحوار فى الفصل يتعارض وفكرة فريرى الأصلية، لأنه يكرس العلاقة الرأسية بين المعلم والمتعلم، كما أن مدى نجاح المنسق فى تسهيل الحوار بدلا من الانزلاق إلى التلقين يتوقف على مدى تماهيهما وقضية المقهورين الذين يتولون تعليمهم القراءة والكتابة. فالحوار الفعال ينشأ أولا عن التواصل بين المتعلمين والمنسق منهم، لأنه يتعلم بقدر ما يعلم، ويحرر بقدر ما يتحرر، فى مثل تلك الفصول، وبالتالى فإن أفضل الدروس هى تلك التى يشارك الدارسون فى إنتاج مادتها، وربما كان هذا هو ما أراد فريرى تأكيده عندما قال: «إن الطريقة الوحيدة التى يستطيع بها الآخرون تطبيق اقتراحاتى فى مواقعهم هى أن يعيدوا القيام بما قمت به أنا. أى بألا يتبعونى. فحتى يتسنى للآخرين أن يتبعونى عليهم على نحو جوهرى ألا يتبعونى»(١٤).

سمية يحى رمضان

الهوامش

١ - يقول بيتر وست فى تقدميه لكتاب: باولو فريرى، لقاء نقدى (انظر المصادر):

«إن باولو فريرى هو المثقف العضوى النموذج لوقتنا الراهن، وإنه لو لم ينحت جرامشى هذا المصطلح لكان علينا اختراعه لوصف عمل وحياة باولو فريرى».

٢ - انظر جيمس جول. جرامشى. فونتانا/ كولنز. المملكة المتحدة: ١٩٧٧، ص ٨٩.

٣ - نفسه. ص ٩٣. عن مذكرات السجن. - ملحوظة مهمة: على من يقرأ هذا المقال أن يتذكر أن الحديث يشمل الجنسين طوال الوقت، إلا أن تركيب الجملة العربية واستعمالات التأنيث والتذكير كثيرا ما تحسم تعقيداته لصالح المذكر، ولذا فقد فضلت الجمع عندما يكون الحديث لى وذلك لقلب البنيات اللغوية التى تغرب المرأة.

٤ - ماكلارن وليونارد. فريرى: لقاء نقدى. روتلدج - لندن: ١٩٩٣، ص ٧١.

٥ - نفسه. ص ٤٧.

٦ - نفسه. ايرا شور. «التعليم هو السياسة». ص ٣٥.

٧ - نفسه. فريرى. ص ٤٧.

٨ - نفسه. مقدمة فريرى. ص ١١.

٩ - فرنسوا ليوتار. الوضع بعد الحداثى. ت: أحمد حسان. ص ٢٨.

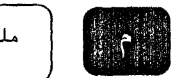
١٠ - باولو فريرى. تعليم المقهورين. ص ٢١. من الترجمة الإنجليزية.

١١ - فريرى. تعليم المقهورين. ص ٥٩.

١٢ - فريرى. تعليم المقهورين. ص ٦١.

١٣ - فريرى. تعليم المقهورين. ص ٦٩ و ٧٠.

١٤ - ماكلارن وليونارد. لقاء نقدى. ايراشور «التعليم هو السياسة». ص ٣٥.



ملف

«تعليم المقهورين» لباولو فريرى:

هيا نقهر القهر

غادة الحلوانى

تعددت قراءة أعمال باولو فريرى، ضمن سياقات مختلفة، فقد اعتبرت كنظرية فى مجال تعليم الكبار، أو كنظرية فى الوعى الدينى، أو كنظرية فى العمل السياسى. ولباولو فريرى نفسه مقولة محورية مهمة هى: «إن التعليم عمل سياسى فى المحك الأول»، فهو يعتقد فى قدرة التعليم على تغيير مسار المدنية الحديثة، وأن التعليم وسيلة مباشرة للتدخل لصالح المقهورين ضد قاهريهم فى المجتمعات الظالمة. يعضد هذه المقولة المحورية، أو رؤية باولو فريرى للتعليم، ثلاث دعائم فكرية أخرى، تتمثل فى جدلية الذاتى والموضوعى، وعملية الأنسنة فى مقابل ظاهرة اللاأنسنة، والممارسة المبدعة للثقافة والتاريخ. فيكتب باولو فريرى بصدد جدلية الذاتى والموضوعى «إن إنكار أهمية الذاتية فى عملية تغيير العالم والتاريخ هو ضرب من السذاجة والسطحية، وهو كالاعتراف بالمستحيل، أو كالاعتراف بعالم من غير إنسان. فالعالم والإنسان يتفاعلان معا، ولا يمكن أن ينفصلا، ولم ينكر ماركس هذه العلاقة، فما نقده ماركس، وحاول أن يحطمه بمنهجه العلمى، ليس هو الذاتية أو السيكولوجية كظواهر لازمة، بل كغايات يفسر بها العالم، فكما أن الحقيقة الاجتماعية الموضوعية لم توجد بالمصادفة، بل وجدت نتيجة لجهود الإنسان،

* عرض لكتاب «تعليم المقهورين» لباولو فريرى، ترجمة وتقديم: د. يوسف نور عوض (دار القلم، بيروت، لبنان ١٩٨٠).
العنوان باللغة الإنجليزية Padagogy of the oppressed.

كذلك فإن عملية التغير لا تتم بالمصادفة، بل تتم بجهود الإنسان، وإذا كان الإنسان هو الذى يحدث التغيير فى الحقائق الاجتماعية، فإن تلك الحقائق تصبح بالضرورة عملا تاريخيا من صنع الإنسان».

أما عن عملية الأنسنة فى مقابل ظاهرة اللاأنسنة، فهو يقول: «إن النضال من أجل الأنسنة يصبح ذا جدوى فقط، عندما ندرك أن اللاأنسنة على الرغم من أنها ظاهرة فى التاريخ، فهى لا تشكل حتمية مصيرية، إذ هى مجرد ظاهرة مؤقتة، تعكس الظلم المكرس بالقوة فى أيدى المقهورين ويمارسه القاهرون ضد المقهورين، ذلك أن اللاأنسنة - فى جوهرها - إخلال يحول دون التحقيق الكامل لأنسنة المقهورين، فسرعان ما يبدأ هؤلاء - تحت وطأة الاستلاب - الإحساس بحاجتهم إلى النضال ضد أولئك الناس الذين حالوا دون ممارستهم لوجودهم الإنسانى الكامل.

أما عن الممارسة المبدعة للثقافة والتاريخ فهو يكتب «الإنسان وحده هو القادر على مثل هذا العمل، بفضل وعيه ومعرفته وعلمه، وذلك بالطبع ما يفتقر إليه الحيوان، ويبدو لنا أن الإنسان فى مواجهته للعالم لا ينتج بضائع مادية فحسب، وإنما ينتج أيضا أفكارا ونظما ومفاهيم، ولما كان الإنسان قادرا على تحويل الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل، فهو أيضا قادر على تطوير العالم، من خلال مراحل واضحة المعالم، وهى ليست مراحل مغلقة أو جامدة، بل هى فى الحقيقة مراحل متداخلة ومتواصلة، من أجل استمرارية حركة التاريخ، حيث كل حقبة من هذه الحقب تتميز بآرائها ومفاهيمها وآمالها وشكوكها وتحدياتها».

ثلاث دعائم نظرية، تعكس ثقة عميقة، فى قدرة الإنسان المقهور على صنع التاريخ، وتغيير المجتمع بأبنتيه الاجتماعية - الاقتصادية، وقد اتخذ لهذا التعليم طريقا يستطيع من خلاله المقهورون أن يغيروا الواقع الاجتماعى الاقتصادى القاهر الذى يعيشون تحت وطأته.

وفى حقيقة الأمر، إن التعليم يعد وسيلة ومرآة، فهو وسيلة لغرس المجتمع القهرى ومرآة تعكس المجتمع القهرى بعلاقاته القهرية، ويعكس المستوى الثنائى للمجتمع، بقيمه القهرية، التى تتمثل فى السحر والشعوذة والقدرية والإيمان بالحظ، والعنف والدونية وا لأبوية والملكية، إنه يعكس «التخلف» بكل مستوياته.

وهذا المجتمع يقوم على أساس نظرية القهر أو نظرية العمل اللاحوارى، التى تتمثل فى عدة مبادئ:

١ - الاستلاب أو الغزو: يتجسد مبدأ الغزو فى عامل «التوقيف»، وهو فرض موقف ما على اختيار إنسان آخر، من أجل تدجينه كى يتوافق مع الموقف المتغلب والسائد، وهذا هو موقف المقهورين، فهو دائما منسجم مع الملامح العامة لخصائص القاهرين، الذين يستهدفون من علاقاتهم مع الآخرين، هزيمتهم بكل الوسائل المتاحة، العنيفة منها والمهذبة، القامعة أو الأبوية. ومن ضمن هذه الوسائل التضليل، وهو قائم على أن يجنح القاهرون إلى خلق إحساس خرافى بالعالم، فعلى سبيل المثال: أن يقوموا بإيهام المقهورين بأن المجتمع القهرى، هو مجتمع الحرية، وأن الجميع متساوون فيه.

٢ - فرق تسد: يقوم هذا المبدأ على الفرضية التالية: مادامت الأقلية فى مجتمع القهر، هى التى تخضع الأغلبية لسيطرتها، فإن سبيلها للبقاء فى الحكم رهن بقدرتها على تفريق كلمة المقهورين، ولذلك فهى تدرج مفاهيم الوحدة والتنظيم والنضال تحت قائمة الأعمال الخطرة.

والوسائل المستخدمة لتحقيق هذا تتمثل فى القهر البيروقراطى والتضليل الثقافى، مثل التركيز على قضايا جانبية وجزئية يحجبون بها الناس عن رؤية الواقع فى صورته الشاملة مثل شعار «تنمية المجتمع»، حيث تقسم المنطقة إلى مجتمعات محلية دون دراسة عميقة لطبيعة هذه المجتمعات ككل متكامل. أيضا ما يسمى ببرامج «تدريب القادة» التى لا تستهدف سوى عزل الناس عن واقعهم، كذلك نبذهم لمفهوم الصراع الطبقى، فالقاهرون لا يرغبون فى تمييز أنفسهم كطبقة قاهرة، فهم يطالبون دائما بإيجاد نوع من التفاهم والانسجام بين أصحاب العمل والعمال، دون إدراك لأن التناقض بين هاتين الفئتين يجعل الانسجام بينهما مستحيلا.

٣ ـ **الاستغلال:** تسعى الطبقة المتسلطة إلى أن تجعل كتلة الناس تتوافق مع أهدافها، وبقدر ما تكون الجماهير غير ناضجة فى خبرتها السياسية بقدر ما تسهل عملية استغلالها، ويقوم الاستغلال على أسطورة، يستهدف بها القاهرون إبعاد الناس عن تحقيق طموحاتهم، وهى أسطورة البرجوازى. فالتأييد الذى يمنحه الناس لما يسمى بالبرجوازية الوطنية فى مواجهة ما سمى بالرأسمالية الوطنية، هو نموذج لأسطورة البرجوازى، وهو نوع من إقامة الحلف الزائف بين القاهرين والمقهورين. والملاحظ أن القاهرين لا يلجأون إلى أسلوب الاستغلال إلا عندما يبدأ الناس تحركهم ضد مجتمع القاهرين. وتتعدد أساليب الاستغلال، فمنها جر الأفراد إلى نزعة تحقيق النجاح الفردى، وهى نزعة سائدة عند البرجوازيين، فالمتسلطون يتخذون القادة الجماهيريين هدفا لذلك، وهم بهذا يعملون كوسطاء بين الطبقة المتسلطة والجماهير، ويمارسون نوعا من الازدواجية تتميز فيه نفوسهم بخصائص المقهورين والقاهرين فى آن واحد.

٤ ـ **الغزو الثقافى:** يتمثل هذا المبدأ فى اختراق الغزاة ـ القاهرين ـ الواقع الثقافى لجماعة من الناس، متجاهلين إمكانات هذا الواقع، ومحاولين فرض تصورهم الخاص للعالم على أولئك المخضعين من أجل تعطيل قدراتهم على الإبداع والتغيير. وعلى وجه الإجمال، فإن الغزو هو ضرب من السيطرة الاقتصادية والثقافية وقد تمارسه طبقة ضد طبقة، أو دولة متمدينة على مجتمع ضعيف. ويرتكز الغزو الثقافى على أن ينظر المغزوون إلى واقعهم من خلال نظرة الغزاة لهم، وبقدر ما يقلد هؤلاء الغزاة، بقدر ما يتأمن وضع الغزاة. ولأجل أن يتحقق هدف الغزو، فلابد أن يقتنع المغزوون أولا بدونيتهم، لأن فى اقتناعهم بالدونية اعترافا بعلوية الغزاة، وفى هذا الاعتراف، يكمن التحول الذى يؤدى بالمغزوين إلى تمثل خطى الغزاة فى طرائق مشيهم ولبسهم وسلوكهم الاجتماعى، وبذلك يتحقق الازدواج فى شخصياتهم.

ويتضح من ذلك أن الغزو هو أداة للسيطرة من جهة، ونتيجة لها من جهة أخرى. وكغيره من مبادئ نظرية القهر والعمل اللاحوارى، هو فى الحقيقة نتاج طبيعى لمجتمع القهر، ذلك أن التركيبة الاجتماعية الصارمة التى تقوم على مبادئ القهر، تؤثر بلاشك على مؤسسات تربية الأطفال وتعليمهم، فهذه المؤسسات تتشكل بحسب طبيعة النظام الذى تنتمى إليه وتتخذ منه وسائل لنقل خرافاته وتمويهاته وأساطيره، ولعله من المعروف أن البيوت والمدارس لا توجد فى فراغ، وإنما توجد فى مجتمع ما، وفى ظل السيطرة تصبح المدارس من مستوى الحضانة إلى مستوى الجامعة فراخات لغزاة المستقبل، ومن المحتم أن تنعكس على علاقة الابن وأبيه كل

الظروف الثقافية التي تسيطر على المجتمع الخارجي، فإذا كانت المبادئ التي تخترق جدار المنزل صارمة ومتحجرة، ومبنية على فلسفة القهر، فإن المنزل سيغذى أساس القهر، ذلك أن أى تعميق للعلاقة الصارمة بين الأب وابنه، تجعل الأطفال يستنبطون السلطة الأبوية، وما يحدث فى المنزل يتكرر فى المدرسة. وهكذا، فبسبب استبطان السلطة الأبوية التى تغذيها المدرسة، فإن هؤلاء الأطفال حين يشبون ويصبحون رجالا متخصصين، يبدأون فى إعادة نفس الأساليب التى أسيء تعليمهم بها.

هكذا، يجيء التعليم كوسيلة لغرس قيم ومبادئ المجتمع القهرى، وهو ما يسميه - فريرى - بالتعليم البنكى. ونجد فى هذا النوع من التعليم، تجسيدا لكل مبادئ نظرية القهر السابقة أو العمل اللاحوارى، فهو يرتكز على اللاحوار، حيث إنه ضرب من الإيداع، يحول الطلاب فيه إلى بنوك ويقوم الأساتذة بدور المودعين، والتلميذ بدور المتلقى، فلم يعد الأستاذ وسيلة من وسائل المعرفة والاتصال، بل أصبح مصدرا للبيانات، ومودعا للمعلومات ينتظره الطلاب فى صبر ليتذكروا ما يقوله ثم يعيدونه، أيا كان الموضوع - قيما عامة أو أبعادا عقلية مستمدة من الواقع - فإنه يظل فاقد للحياة. وفى الحقيقة تتجلى مهمة التعليم البنكى، فى تقليل القدرة الإبداعية عند الطلاب أو إلغائها تماما من أجل خدمة أغراض القاهرين الذين لا يرغبون فى أن يصبح العلم مكشوفا لهؤلاء، أو أن يصبح موضوعا للتغيير فهو يقضى على الملكة النقدية للطلاب من أجل أن يتأقلموا مع ظروف القهر المتمثلة فى السيطرة والاستغلال. فالتعليم البنكى يتميز بلهجته المتعالية وهو وسيلة القاهرين، لفرض سيطرتهم الأبوية على المجتمع، ولفرض ثقافة التسلط.

من هم القاهرون ؟

تتضح من العرض السابق لمبادئ نظرية القهر، عدة سمات للقاهرين:

أولاها: الامتلاك، فبدون الامتلاك، يفقد القاهر اتصاله بالعالم، فهو يحول كل شيء حوله إلى وجود خاضع لسلطته بصرف النظر عن كينونة هذا الوجود. والنقود عند هؤلاء، هى عماد كل شيء، ولا هدف للإنسان فى الحياة، سوى تحقيق الربح، إلا أن هذا الامتلاك، لا يعتبر فى نظرهم حقا شائعا لكل الناس.

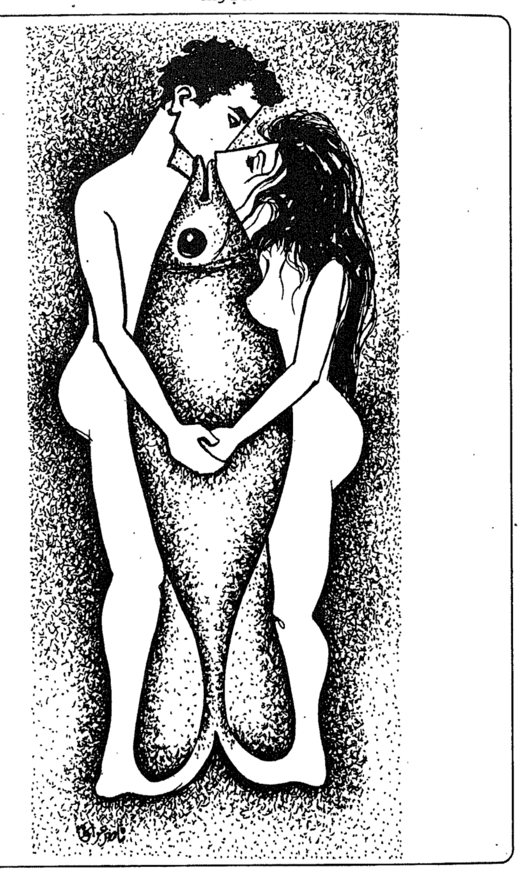
ثانيتها: الكرم الزائف، وهى تتجلى بوضوح فى السلوك الأبوى الذى يمارسه القاهرون مع المقهورين، والذى من شأنه تكريس اعتمادية المقهورين على القاهر، ويتضح هذا فى التعليم البنكى، الذى يعد منحة من القاهر للمقهور.

ثالثتها: السادية، وهى نتيجة النزعة الاحتلالية، فهم يعتبرون أن كل ما آل إليهم بطريق القهر، حق قد كسبوه بجهودهم، وهم ينكرون على غيرهم هذا الحق، لأن الآخرين فى نظرهم غير أكفاء وكسالى، وهو أيضا حب للحياة مشوه بل هو على الأصح حب للموت، فالشخصية القهرية، تجنح بالضرورة إلى تدمير الطاقة الإبداعية والنقدية لدى المقهورين، وهم فى ذلك، يستخدمون العلم والتكنولوجيا من أجل تحقيق أغراضهم التى تتركز فى الإبقاء على نظامهم القهرى القائم على الاستغلال والبطش.

من هم المقهورون ؟

فى المقابل، نجد أن المقهورين، يتسمون بسمات، هى فى حقيقتها انعكاس للمجتمع القهرى، والجزء السلبى فى علاقة القاهر - المقهور.

أولاها: القدرية والإيمان بالحظ والنصيب، وهم انعكاس لامتثالهم لحقيقة القهر المستبطنة



داخلهم. ونتيجة لتدمير الطاقة الإبداعية، والملكة النقدية لديهم، والتى تؤدى إلى عدم إدراكهم لحقائق الوضع المزرى، بسبب التضليل الثقافى والغزو الذى يعيشون تحت وطأته، وبناء عليه، فإن العنف المتراكم، نتيجة الوضع المزرى الذى يعيشون فيه، يتوجه إلى زملائهم وليس إلى قاهريهم، وهو الأمر الذى يجد تفسيره فى استبطانهم لشخصيات قاهريهم، فكأنهم يقومون بطريقة غير مباشرة بمهاجمة القاهرين.

ثانيتها: ازدواجية الكينونة، يشعر المقهورون فى مرحلة من مراحل حياتهم بشىء من التوافق مع قاهريهم، فلا يكادون يحسونهم خارج أنفسهم، أى يقومون بتمثل القاهر، وهو ناتج عن عامل التوقيف - الذى سبق ذكره - وناتج عن أن تصوراتهم قد أفعمت بحقيقة الاضطهاد الذى يعانونه فى كل يوم بدرجة جعلتهم لا يشعرون بضرورة النضال من أجل تغيير التناقض.

ثالثتها: تؤدى هذه الازدواجية إلى سمتين فرعيتين:

١ - الرغبة الجارفة فى تمثل حياة القاهر، وأن يعيش المقهور على طريقة القاهر وتصبح أساليب القاهر، مطمحا من المطامح التى يرنو إليها المقهور. وتبدو هذه الظاهرة، لدى الفئات المقهورة من الطبقة المتوسطة، التى تتطلع إلى المساواة مع أفراد الطبقة العليا.

٢ - تحقير الشعور الذاتى، والمصاحب بسلوكيات انتحارية، ولقد استمد المقهورون هذه الحقيقة من استبطانهم لآراء القاهرين المتأصلة فى نفوسهم، والتى تعود إلى النزعة الاحتلالية لدى القاهرين، الذين يرون الآخرين كسالى، وغير منتجين، وعليه يفقد المقهورون الثقة فى أنفسهم، بل ويزدادون ثقة بقاهريهم، فنعود إلى الرغبة الجارفة لديهم فى تمثل حياة قاهريهم.

رابعتها: وهى سمة نتيجة طبيعية لكل ما سبق، وهى الخوف من الحرية.

وعلى الرغم من أن المقهورين لا يستطيعون تحقيق وجودهم الذاتى بدون الحرية، إلا أنهم فى الوقت نفسه يخشون الحرية، ويزاوجون بين إحساسهم الخاص وإحساس القاهر المتمثل فى ضمائرهم، وهكذا يحتدم الصراع بين أن يكونوا أنفسهم، وأن يكونوا قاهريهم، وهذا هو ما يحول بينهم وبين الإسهام الفعال فى مخاض الحرية.

بناء على ما سبق، نجد تناقضا قائما بين القاهر والمقهور، هذا التناقض هو الذى يخول للمقهورين القيام بعملية التحرر، والذى به يستطيعون تحرير أنفسهم والقاهرين فى الوقت نفسه، وهو ما لا يستطيعه القاهرون، لأن إحساس القاهر بكينونته كقاهر، يسبب له ضيقا، هذا الضيق لا يقوده إلى أن يتفاعل مع المقهورين فى حركة واحدة، بينما، متى أدرك المقهورون حقيقة الاضطهاد، وأنهم يعيشون فى علاقة جدلية، يمثل وجودهم النقيض المضاد لوجود القاهرين، كان ذلك فى حد ذاته ضربا من التحرر.

وهذا هو ما يمثل إشكالية الكتاب، حيث تتمحور حول سؤال أساسى هو: كيف يستطيع المقهورون المقسمون والذين لا يشعرون بوجودهم المتحقق أن يسهموا فى تطوير أسلوب تعليمى يستهدف تحريرهم؟

ويجيب باولو فريرى عن هذا بأن «الإجابة عندى، هى أنهم بمجرد أن يكتشفوا حقيقة وجودهم كرهائن فى أيدى القاهرين، يبدأون مخاضا سيسفر ولاشك عن ولادة حريتهم، ولابد لنا أن نعلم أن هذا المخاض سيتعثر كثيرا إذا ظل هؤلاء يمارسون ازدواجية الكينونة (...)، ويتأكد من ذلك أن تعليم المقهورين، هو أداة نقدية، يكتشف فيها المقهورون حقيقة أنفسهم وحقيقة

قاهريهم كضحايا للنزعات اللاإنسانية». وهذا هو هدف كتاب «تعليم المقهورين»، وهو نوع من التعليم حرى بأن يصاحب المقهورين خلال نضالهم المستمر من أجل استعادة إنسانيتهم، ويعتمد على تجلية القهر أمام المقهورين، حتى يتسنى لهم النضال من أجل اكتساب حريتهم.

إن «تعليم المقهورين»، يستند إلى نظرية العمل الثورى أو العمل الحوارى والتى تناقض نظرية القهر أو نظرية العمل اللاحوارى، وتستند نظرية العمل الثورى أو الحوارى إلى عدة مبادئ:

١ ـ **التعاون**: الذى يقابل الغزو أو الاستلاب فى نظرية القهر. فالتعاون يقوم على أن الفاعلين يلتقون جميعا فى علاقة تعاونية من أجل تطوير العالم، وإذا كان «الأنا» اللاحوارية تحول «الأنت» إلى مجرد شىء، فإن «الأنا» الحوارية تدرك أن «الأنت» قد أدركت واقعها، وأن الحتم أن تدخل مع «الأنا» فى علاقة جدلية من أجل تغيير العالم. وهكذا فإن نظرية العمل الحوارى لا تحتمل وجود جماعة يقتصر دورها على السيطرة، وجماعة يقتصر دورها على الانقهار، بل تتضمن أناسا لهم هدف واحد يسيرون إليه، هو تطوير العالم بعد تمييزه. وهذا لا يعنى انتفاء دور القادة، بل يعنى أنه لا يحق لهؤلاء القادة، أو القائمين على العمل الحوارى، أن يمتلكوا الناس أو يوجهوهم بطريقة عمياء نحو الخلاص، لأن مثل هذا الخلاص سيكون منحة من القادة إلى الناس. هذا التعاون، يقوم على منهجية طرح الحقيقة كمشكلة، وهو ما يعني التحليل الناقد للواقع، بعيدا عن الشعارات والممارسات التمويهية التى يقوم بها القاهرون، من أجل مزيد من التضليل.

٢ ـ **الوحدة من أجل التحرير**: بينما يلجأ المتسلطون فى نظرية القهر إلى سياسة «فرق تسد» من أجل إحكام القهر، فإن دور القادة فى نظرية العمل الحوارى، يحتم عليهم أن يعملوا دون كلل، لتحقيق الوحدة بين المقهورين من جهة، وبينهم وبين الناس من جهة أخرى، من أجل تحقيق هدف التحرير، وهو الأمر المستحيل تحقيقه دون ممارسة، فالمتسلطون يستطيعون ذلك باستخدام سلاح القوة، وهو ما لا يستطيعه الثوريون. والمتسلطون يستطيعون تنظيم أنفسهم برغم الخلافات، والتى يمكن مجابهتها بالوحدة، عند أى تهديد، والثوريون لا يستطيعون أن يسيروا دون الجماهير لأن وحدة المتسلطين تكتسب وجودها من التناقض القائم بينها وبين الجماهير، وعلى العكس، تكتمل وحدة القادة الثوريين بإزالة هذا التناقض. والوحدة الحقيقية لابد أن تتم على المستوى الإنسانى وليس على مستوى الأشياء، أو عن طريق الشعارات التى تؤدى فى النهاية إلى تجمع بشرى يمارس دورا ميكانيكيا دون أن يعى أهدافه، بل لابد للوحدة أن تتم فى إطار من الوعى المتبادل بين القاعدة والنخبة، ولابد للجماهير كى تتحد من أن تقطع الصلة بالسحر والخرافة التى هى من مقومات عالم القهر، وتستعيض عنهما بالعمل الثقافى، ذى الطبيعة التاريخية والواقعية.

٣ ـ **التنظيم**: وهو الرد الحاسم على نزعة الاستغلال، ويرتبط دائما بالوحدة، وتطور طبيعى لها، وهو عملية يبدأ من خلالها القادة الثوريون، تعليم الناس معرفة العالم. على الرغم من أنهم لا يقولون كلمتهم الخاصة فى ذلك، وهو فى حقيقة الأمر، دليل على التواضع والشجاعة، والمشاركة فى العمل الجماعى، حيث يتفادى الناس به الوقوع فى أخطاء العمل اللاحوارى، وهو أمر يختلف أسلوبه بحسب الظروف

التاريخية التى يعيشها الشعب. ويتضمن التنظيم أيضا فى طياته الفرق بين السلطة والتسلط، فالتنظيم يحتاج إلى السلطة حتى لا يكون هناك تسلطا ويحتاج إلى الحرية، حتى لا تكون هناك فوضى، لأنه ليست هناك حرية بدون سلطة، ولا سلطة بدون حرية فى سياق العمل الحوارى الفعلى.

٤ ـ **التآلف الثقافى:** إن العمل الثقافى هو فى جميع الأحوال عمل منظم يستهدف البيئة الاجتماعية، إما بغرض المحافظة عليها وإما بغرض تطويرها. والعمل الحوارى يستهدف احتواء التناقضات، ولكنه فى الوقت نفسه، لا يمكن له أن يتخلى عن العلاقة الجدلية بين الدوام والتغير، ففى التآلف الثقافى، يدخل القادة عالم الجماهير كمتعلمين منهم، مهمتهم التركيز على أن يعرفوا عن الناس، ويندمجوا معهم ليصبحوا مشاركين لهم فى العمل الذى يقومون به سويا تجاه العالم، والمتمثل فى تطوير الواقع لأجل تحرير المجتمع. فالعمل الثقافى كعمل تاريخى، هو وسيلة يتفوق بها الناس على ثقافة التسلط، ومن ثم يجب على القادة أخذ رأى الناس فى العالم مأخذ الجد، لأنه يتضمن اهتمامات الناس وشكوكهم وآمالهم وطريقتهم فى النظر إلى القادة، بل وطريقتهم فى النظر إلى أنفسهم وإلى القاهرين، وهم أيضا يعبرون عن معتقداتهم الدينية وقدرتهم وطاقة احتمالهم، وليس بالإمكان رؤية أى عنصر من هذه العناصر، بمعزل عن الآخر، لأن الرؤية لابد لها أن تكون شاملة، وإذا كان المتسلط يهمه أن يرى هذه الأشياء مجتمعة من أجل الاستعانة بها فى إحكام سيطرته، فإن القادة الثوريين يسعون لمعرفتها لتحقيق التآلف الثقافى، ولا يعنى التآلف أن تكون أهداف العمل الثورى مقصورة على أهداف وانطباعات الجماهير عن العالم، لأنه إن اقتصر الأمر على ذلك فمعناه أن دور القادة الثوريين سيحد عند هذه الرؤية، لأن الاستسلام المجرد لتطلعات الناس مرفوض أيضا، حيث إنه فى بعض الأحيان، لا يتجاوز طموح الناس رغبتهم فى زيادة مرتباتهم على سبيل المثال، فإذا انصاع القادة لرغبات الناس سيكون هذا هو الاستسلام، وإذا تجاوزوه مستعيضين عنه بأمر آخر، فسيكون هذا هو الغزو الثقافى، أما الحل، فهو طرح الأمر كمشكلة، وبعملهم هذا فإنهم يطرحون موقفا تاريخيا، يمثل طلب زيادة الأجور بعدا من أبعاده، وسوف يتضح فيما بعد أن مطلب زيادة الأجور لن يكون هو الحل وحده. إن هذا المثل، هو تجسيد لمفهوم «الفكرة المولدة» والتى تعد نقطة البدء فى عملية التآلف الثقافى، كما تعد بداية المادة التعليمية للمعلمين الثوريين فى عملية التعليم.

يتضح مما سبق، أن الفاعلين أو القادة الثوريين، يجب أن يتسموا بسمات مهمة لتحقيق هذا العمل الحوارى. وقد ناقش باولو فريرى، نزعة بعض القاهرين فى هجر طبقتهم القهرية والانحياز إلى طبقة المقهورين، فكثيرا ما يتميز هؤلاء فى وضعهم الجديد بنوع من الكرم يشبه ذلك الكرم الزائف الذى مارسوه في مجتمع القهر. ولا ينكر أن هؤلاء المعتنقين الجدد لقضايا المقهورين، يريدون تصحيح ذلك الوضع غير العادل، ولكنهم بسبب خلفيتهم الثقافية، يريدون احتكار هذا الدور لأنهم لا يثقون بالناس، فى حين أن الثقة بالناس هي أساس التغيير الثوري وهي أول سمة للقادة الثوريين، حيث يجب عليهم الثقة بالجماهير واستطاعتهم استخدام عقولهم، ومن لا يستطيع أن يتفاعل مع الجماهير، متهما إياهم بالجهل هو في الحقيقة مخادع لنفسه، ويجب

عليه مراجعة نفسه مرات ومرات.

من جانب آخر، يجب علي القادة ألا يأبهوا للاعتماد العاطفي من جانب الجماهير، فقد تعود هؤلاء على هذا النوع من الاتكالية، خلال ظروف القهر، والتي يجب أن تزال عن طريق العمل والوعي.

كذلك يجب ألا يعتمد القادة على أسلوب الشعارات، أو حشو عقول المقهورين باعتقادات عن الحرية، من أجل كسب ثقتهم، وأخيرا يجب أن يتسموا بالانتماء الحقيقي إلى الجماهير والعمل اللاحوارى والشجاعة وحب الجماهير إلى درجة التضحية، والفهم الكامل للجماهير، ومن ثم فهم عدم ثقة الجماهير بهم أو عدم مشاركتهم أو حدوث بعض الخيانات، وذلك نتيجة الازدواجية والخوف.

تتحقق مبادئ العمل الثورى أو العمل اللاحوارى، من خلال الحوار. والحوار في نظر باولو فريرى هو الكلمة، والكلمة فى مدلولها الحقيقى تتجاوز قيمتها كوسيلة يتحقق بها الحوار، وذلك لما تتميز به من بعدى الرؤية والفعل، فهذان البعدان متلازمان بحيث لا يغنى أحدهما عن الآخر.

والحوار يقوم علي التواضع والثقة، وتكريس العلاقة الأفقية بين المتحاورين، ذلك أن الذى ينشأ من مثل هذه الحوار هو علاقة تضامنية في معرفة العالم وإدراكه، كما أن الحوار لا يمكن أن يتخذ من اليأس بيئة له، لأنه لا يمكن له أن يوجد دون تفكير نقدى، يشخص العلاقة القائمة بين الناس والعالم، ذلك أن التفكير الذى يرى الحقائق كحركة تطورية غير منفصلة عن العمل، هو التفكير الذى يستثيره الحوار المجدى.

إن هذه النظرية الحوارية تجد وسيلتها في عملية التعليم الحوارى، الذى يستند على الحوار بالمدلول السابق. فالتعليم الحوارى يستهدف الحرية، وهو بهذا يركز على الإدراك، أكثر مما يركز على نقل المعلومات مثل التعليم البنكى، وهو فى هذا السياق يتبع منهج طرح المشكلة وتحليلها تحليلا نقديا واضحا، عن طريق «الفكرة المولدة» التى تأتى فى سياق مشكلات وواقع الجماهير، وتطرح «كموقف» يتم تحليله مع الجماهير، الأمر الذى يدفع إلى تطوير الملكة النقدية للجماهير، حيث سيبدأون رؤية العالم، على أنه ليس كتلة جامدة، بل على أنه حركة متطورة. وعلى الرغم من أن هذه العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، تظل مستقلة عن الكيفية التى يرى الإنسان بها هذه العلاقة أو لا يراها، فمن المؤكد أن أسلوب الفعل الذى يتخذه الإنسان فى الحياة يعتمد إلى حد كبير على نظرته إلى العالم.

وإذا كان التعليم البنكى يقوم على وجود معلم «حاك» وتلميذ «متلقى»، فإن التعليم الحوارى، يحل مشكلة التناقض بين التلميذ والمعلم، لأن مادة التعليم فى هذه الحالة المتمثلة فى مفهوم الفكرة المولدة، تأتى من المشكلات والواقع الحى للجماهير، تأتى فى وضع وسطى ومشترك بين المعلم والتلميذ، والعلاقة الأفقية التى تنشأ بينهما تساعدهما على الوعى بمادة التعليم، وتجعل المدرس يتعلم أيضا من خلال حواره مع الطلبة، الذين يقومون أيضا بمهمة التدريس. ويبدو من ذلك أن كلا من الطلبة والمدرسين يشتركون فى عملية واحدة. وبذلك تنعكس علاقة المعلم والطالب، والطالب والمعلم على كل منهما وعلى العالم، دون عزل لهذا الانعكاس عن الواقع، وينشأ بذلك ما نسميه الفكر والعمل.

البرنامج التعليمى أو السياسى للحركة الثورية:

قام باولو فريرى بوضع نموذج إجرائي، لتطبيق نظرية العمل الحوارى فى عدة خطوات نوردها فيما يلى بإيجاز:

١ ـ تحديد المنطقة المراد بها تحقيق العمل الحوارى.

٢ ـ تكوين معرفة أولية عن المنطقة بواسطة بعض المصادر الثانوية لمساعدتهم فى القيام بالمراحل الأولى من البحث.

٣ ـ يبدأ الباحثون زيارتهم إلى المنطقة دون أن يفرضوا أنفسهم على الناس.

٤ ـ تحديد التصورات عن المنطقة وتسجيلها.

٥ ـ ملاحظة كل ما يتعلق بأنشطة وضروب الحياة فى المنطقة وتسجيلها.

٦ ـ عرض الملاحظات المسجلة على بقية أفراد الفريق، من أجل درسها وتحليلها بواسطة المتخصصين أو بواسطة مساعديهم من المتطوعين المحليين.

ـ فى هذا السياق، من المهم التركيز على التناقضات الثانوية، لأنها فى حد ذاتها ضرب من التحدى، والتركيز على معرفة ما يسميه «جولدمان» الوعى الحقيق والوعى الكافى، فالوعى الحقيقى يوحى بعدم إمكان تجاوز الإمكانات غير المجربة، ولكن من خلال التجربة يدرك الإنسان إمكان هذا التجاوز وبذلك يتحقق وعيه الكافى.

٧ ـ برمجة الموضوعات بصورة مباشرة أو ضمنية على أن تصنف الموضوعات بحسب العلوم التى تنتمى إليها.

٨ ـ تحليل الموضوعات لاختيار الأسلوب الأمثل لعرضها.

إذا لم يتمكن الباحثون من إجراء تلك الخطوات بسبب ضعف الإمكانات المادية، فيمكنهم بأقل قدر من الموضوعات تخير نظم معينة لبحثها، ومن أهم الموضوعات التى لا غنى عنها المفهوم الانثربولوجى للثقافة.

* * *

هكذا عرضنا كتاب «تعليم المقهورين» لباولوفريرى، بطريقة محايدة، بدون تدخل نقدى: الفرض من العرض المحايد، هو إتاحة الفرصة لقراءته فى المقام الأول، للتعرف على نطريته فى العمل الحواري، التى نعتقد أن معرفتها مقصورة فقط على متخصصى التربية، والجمعيات التى "تحاول" تطبيق نظريته.

إلا أننا برغم العرض المحايد، نود أن نرصد – سريعا – النقاط التالية:

تشير قراءة «تعليم المقهورين» الذى يعد الكتاب الأساسى لفريرى سؤالين، فى ذهن قارئه: أولهما: هل نظرية العمل الحوارى، تعتبر بالفعل نظرية فى تعليم الكبار؟. ثانيهما: لماذا الكبار، هم الفئة المستهدفة لهذه النظرية؟

لقد أشار باولوفريرى، فى تحليله لمؤسسات المجتمع القهرى، كالأسرة والمدرسة، إلى العملية القهرية التى يمر بها الأطفال، وينتج عنها – فى نهاية الأمر – رجال ونساء قاهرون ومقهورون، ليعيدوا إنتاج المجتمع القهرى، وفى هذا السياق لا يمكن فصل المدرسة عن البيت.

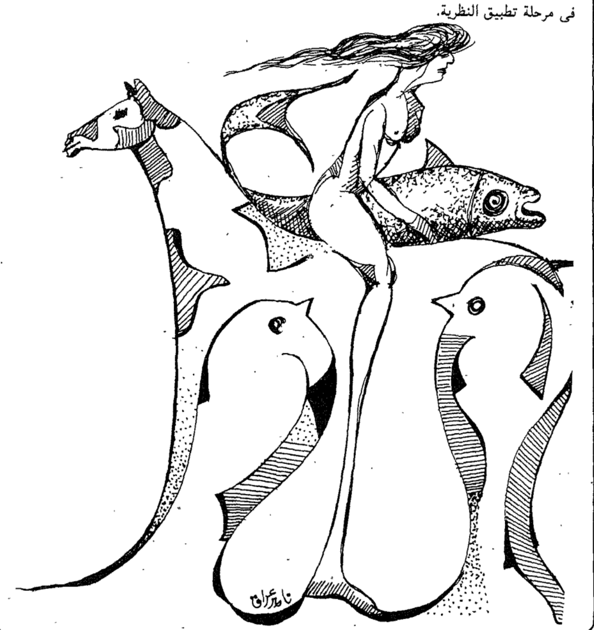
إذن ، فهل يمكن أن نقترح إجابة على السؤال الثانى: «لماذا استهدف باولوفريرى «كبار السن» كفئة – إذا صح التعبير – لتطبيق نظريته؟» أن باولوفريرى اختار الكبار لأنهم أولئك الذين لم يمروا بتجربة المدرسة من جهة، والذين يعيشون القهر من خلال ممارستهم الحياتية اليومية من جهة ثانية، وأخيرا، لأنهم هم الذين يستطيعون بالفعل تنشئة جيل آخر على مبادئ نظرية العمل الحوارى التى تبعدهم عن أن يمروا بنفس عملية القهر.

من الممكن كذلك، أن تساهم هذه الإجابة البسيطة، المقترحة، من الإجابة على السؤال الأول وهو «هل تعد نظرية العمل الحوارى، بالفعل نظرية فى تعليم الكبار؟».

كلمة أخيرة: إن ما قدمه باولوفريرى، ليس وصفة جاهزة للتطبيق فى أى بلد، بل هى نظرية يرتبط منهجها فى التطبيق بخصوصية البلد التى تُطبق فيه النظرية، وبالظروف التاريخية السائدة فى مرحلة تطبيق النظرية.

والسؤال الأخير الذى نود طرحه: ألا يستحق الأمر، فى سياق هذه الحملة القومية (حكومية وأهلية) لمحو الأمية، أن نتساءل: ما معنى محو الأمية؟ وهل الغرض هو تعليم القراءة والكتابة فقط؟

وأخيرا: هل سيظل مثقفونا باختلاف مجالاتهم المعرفية مبتعدين بأنفسهم عن هذا الأمر إلى الأبد؟



السيرة الذاتية لباولو فريرى

ولد باولو فريرى عام ١٩٢١م في مدينة «رسيفى» بالبرازيل، وقد تأثرت عائلته بالأزمة المالية العالمية التى وقعت عام ١٩٢٩م، مما اضطره إلى التوقف عن مواصلة تعليمه، والخروج للعمل، ولم يستطع العودة إلى دراسته إلا بعد أن كبر أخوته، وقد دخل الجامعة، حيث درس فيها ليكون مدرسا للغة البرتغالية، ودرس إلى جانب ذلك القانون، وانضم إلى مهنة المحاماة. وقد ازداد اهتمامه بعلم الاجتماع والتربية فى تلك الفترة، وبعد عام ١٩٤٤م، عمل فى «حركة العمل الاجتماعى الكاثوليكية» ونال درجة الدكتوراه فى محو أمية الكبار وتعليمهم من جامعة «رسيفى» عام ١٩٥٩، حيث عين أستاذ كرسى تاريخ وفلسفة التربية بالجامعة نفسها.

فى عام ١٩٦٢م، عين مديرا لمشروع محو أمية الكبار بمدينة «رسيفى»، حيث بدأ فريرى بتطبيق حلقات الثقافة.

وفى عام ١٩٦٣م، وجه له رئيس الدولة دعوة ليتولى إدارة المشروع القومى لمحو الأمية، إلا أن الأمر لم يكتمل بسبب الانقلاب العسكرى فى إبريل ١٩٦٤.

وقد أبعدته السلطة العسكرية عن الجامعة واعتقلته، واعتبر فريرى لاجئا سياسيا لدى حكومة «بوليفيا» التى لم يلبث أن وقع انقلاب عسكري فيها، فتركها وتوجه إلى شيلى فى أواخر ١٩٦٤، حيث عاش بها خمس سنوات، وعمل بجامعتها وطبق طريقته فى محو أمية الكبار.

وفى عام ١٩٦٩، جاءته الدعوة من «مركز الدراسات التربوية والتنمية بجامعة هارفارد» ليلقى محاضرات فيها.

وفى عام ١٩٧٠ غادر فريرى جامعة هارفارد ليعمل مستشارا خاصا لمكتب التربية بمجلس الكنائس العالمى فى جنيف، الأمر الذى مكنه من ممارسة وتطبيق منهجه فى كثير من بلدان العالم مثل بيرو وأنجولا وموزمبيق وتنزانيا وغينيا بيساو.

وقد منحته بريطانيا فى ذلك العام، من خلال جامعتها المفتوحة الدكتوراه الفخرية.

فى عام ١٩٧١ أسس في جنيف معهد «العمل الثقافى».

وقد تمكن من العودة لوطنه، بعد تغيير نظام الحكم، حيث عمل أستاذا فى الجامعة الكاثوليكية فى «ساو باولو» وفى جامعة «رسيفى».

شارك فريرى فى ندوات وحلقات بحثية فى بلدان كثيرة، مثل: كندا، وإيطاليا، وإيران، والهند، وبريطانيا، وإستراليا، حيث جاءته دعوة من مجلس الكنائس الاسترالى ليشارك فى مؤتمر موضوعه «التربية من أجل الحرية والمجتمع».

وقد توفى أوائل العام الحالى ١٩٩٧.



ملف

الوطن ـ الجامعة:
من علمانية بداية القرن إلى أصولية نهايته*

د. نصر حامد أبوزيد

الشهادة على العصر من المسائل الشاقة خاصة فى قضية يصعب فيها التمييز بين الخاص والعام، أو بين الذاتى والموضوعى والشخصى والاجتماعى. ذلك أنه يتعين على الفرد الخروج من المشاعر الذاتية والأحاسيس الفردية، وعلى رأسها الإحساس العميق بالظلم الفادح. موقع الشهادة هو موقع المسئولية تجاه الأجيال المقبلة، وتجاه المستقبل بصفة عامة. وإذا كان الحاضر لا يأخذ شكله النهائى إلا فى المستقبل، فإن الشهادة عليه، أى على العصر، هى إسهام فى تشكيله وصياغته. من هنا أهمية تجاوز الأحاسيس والمشاعر الآنية مهما كانت قوتها أو حدتها، بل بسبب قوتها وحدتها على وجه الخصوص، وموقع الشهادة من جهة ثانية هو موقع الحياد والموضوعية والإدلاء بالحقائق دون تأويل أو تلوين بقدر ما تسمح به طبيعتنا الإنسانية.

وغنى عن البيان أن موضوع شهادتى فى سياق ندوة عن «الحريات الأكاديمية» هو الموضوع الذى أصبح مشهورا فى الإعلام العربى والغربى على السواء باسم «قضية أبوزيد». ولقد أوشكت أن أضع لشهادتى عنوانا إعلاميا مثيرا مثل «فضيحة العصر: قضية ابتهال ونصر»، ولكنى ترددت رغم أن المحتوى صحيح إلى حد كبير: فضيحة العصر؟ نعم، بل وكل العصور، فإذا كانت العصور السابقة شهدت ظاهرة «محاكم التفتيش» التى أقامتها الكنيسة ضد من خالفوا قواعد التفكير المستقرة ونقدوها من منظور قواعد التفكير العلمى الجديد آنذاك، فإن محكمة التفتيش فى القضية المطروحة هنا بدأت أولى جلساتها فى مؤسسة علمية أكاديمية اسمها

«جامعة القاهرة»، من أهم مبررات إنشائها واستمرارها «تدعيم البحث العلمي وتشجيعه». وإذا كانت القضية قد انتقلت من الجامعة إلى المسجد، ثم من المسجد إلى المحكمة، فإن قرار الجامعة برفض ترقية أحد أعضاء هيئة التدريس بها استنادا إلى تقرير يشكك في عقيدته، كان بمثابة «حجر الأساس» في بناء الفضيحة/القضية. من هنا سنتناول شهادتي أهم تلك المؤسسات، الجامعة، محللا تطور نشأتها ودورها من جهة، وكاشفا عن علاقتها بمؤسسات الفكر الديني في سياق هذا التاريخ من جهة ثانية.

١ ـ البداية :

لسنا في حاجة هنا لسرد تاريخ إنشاء جامعة القاهرة في بداية القرن، تعبيرا عن الحاجة الماسة للتواصل مع الفكر الإنساني بعيدا عن وصاية الفكر الديني التقليدي الذي كانت تمثله وتدافع عنه وتحميه مؤسسة الأزهر. كان إنشاء مدرسة «دار العلوم» عام ١٨٧٥ لتخريج معلمين يجمعون بين علوم الدنيا وعلوم الدين محاولة في الطريق نفسه. وكان «محمد عبده» قد أسهم بدور ملحوظ في نقل الفكر الإحيائي إلى تلك المؤسسة وتعميق منهج إحياء التراث العربي. خاصة تراث العقلانية والاستنارة، فيها. وكان إنشاء مدرسة «القضاء الشرعي»، بعد إنشاء دار العلوم، جزءا من ذلك التيار العام الساعي لخلق مؤسسات تعليمية متخصصة مستقلة. وهي المدرسة التي تخرج فيها «سعد زغلول» و «علي عبد الرازق» و «أحمد أمين» و «أمين الخولي» وغيرهم من الأسماء التي أسهمت إسهامات لا تنكر في الحياة المصرية العامة. لكن الهدف من إنشاء جامعة القاهرة ـ أو بالأحرى «الجامعة المصرية» ـ كان الفصل التام بين مجالي «الدين» و «العلم»، وهو هدف يقترن اقتران لزوم بهدف النخبة المصرية في تحقيق الاستقلال وإنشاء الدولة العصرية المصرية على أساس علمي مكين، وليس غريبا أن يكون كل من مصطفى كامل ومحمد عبده هما اللذان بدءا الدعوة لإنشاء تلك الجامعة، ثم تولى أمر الدعوة حتى تحققت كل من قاسم أمين وسعد زغلول، وافتتحت الجامعة عام ١٩٠٨.

اقترنت الدعوة لإنشاء الجامعة بالتركيز على استقلالها التام سياسيا من جهة، وعلى كونها جامعة لكل المصريين بكل طوائفهم وانتماءاتهم الدينية من جهة أخرى. لكن الذي حدث بعد ثورة ١٩١٩ وصدور دستور ١٩٢٣ أن استقلال الجامعة صار عرضة للتهديد بعد أن تحولت إلى جامعة حكومية، وتم إطلاق اسم «فؤاد الأول» عليها بدلا من اسم «الجامعة المصرية». والدليل على ذلك أن سعد زغلول ـ زعيم حزب الأغلبية ـ والذي كان قد ضاق بذكر «الإسلام» في حفل افتتاح جامعة لا دين لها إلا العلم ـ حسب تعبيره آنذاك ـ اتخذ موقفا عدائيا واضحا من كل من «علي عبد الرازق» في محنته مع الأزهر عام ١٩٢٥ بسبب كتاب «الإسلام وأصول الحكم»، و «طه حسين» في محنته بسبب كتاب «في الشعر الجاهلي» ١٩٢٦، وذلك لانتمائهما سياسيا لحزب «الأحرار الدستوريين» المعادي لحزب «الوفد». فقال عن الأول: «قرأت كثيرا للمستشرقين ولسواهم فما وجدت ممن طعن منهم في الإسلام حدة كهذه الحدة في التعبير. لقد عرفت أن الشيخ علي عبد الرازق جاهل بقواعد دينه وإلا فكيف يدعي أن الإسلام ليس مدنيا؟». وقال عن «طه حسين» بعد أن حاول استصدار قرار من مجلس النواب برئاسته يدين الكتاب وصاحبه لولا تهديد «عدلي يكن» رئيس الوزراء آنذاك بالاستقالة: «هبوا أن رجلا مجنونا يهذي في

الطريق فهل يغير العقلاء منه شيئا؟ إذن الدين متين، وليس الذى شك فيه زعيم ولا إمام حتى نخشى من شكه على العامة. وماذا علينا إذا لم تفهم البقر».

هذا رغم أن الكتابين بما فيهما من تهور وتجاوز ليسا - فيما يرى أحمد هيكل - إلا ثمرتين من ثمار روح ثورة ١٩١٩ «تلك الروح التى تجلت بعد نجاح الثورة، والتى كان من أهم مظاهرها الإحساس العارم بالحرية، والرغبة الشديدة فى التغيير والتجديد، وهى رغبة تصل أحيانا إلى حد الاندفاع والانحراف عن الحق والإقدام على ما لا يجوز، وهو أمر يحدث كثيرا فى أعقاب الثورات. وقد تأكد هذا الإحساس عند كثير من المثقفين المصريين بعد صدور دستور سنة ١٩٢٣، الذى كفل للمواطنين حرية الرأى، ورفع عنهم ما كان يكبل تفكيرهم وأقلامهم أيام «سيطرة الاحتلال» (الأهرام ١٣/٥/١٩٩٦: كتاب الدكتور طه حسين: فى الشعر الجاهلى، ماذا تبقى منه؟»).

وإذا كان مجلس الجامعة وإدارتها ممثلة فى «أحمد لطفى السيد» قد وقفا بحزم ضد محاولات فصل «طه حسين»، فمرد ذلك للمناخ الليبرالى العام المتمثل على الأقل فى التعددية الحزبية بما تتضمنه من تعدد منابر التعبير. وهذا المناخ نفسه هو المناخ الذى مكن «محمد نور» فى التقرير النهائى للتحقيق مع «طه حسين» من تبرئته من تهمة الاعتداء على المقدسات، وذلك بعد أن ميز بين أمرين: الأول متطلبات الدرس العلمى والتحليل الأكاديمى، وما تتضمنه أحيانا من استخدام مصطلحات وعبارات قد تتصادم مع ما يعتقده الناس ويؤمنون به. والأمر الثانى القصد إلى إهانة العقيدة أو السخرية منها، وهو ما يمثل جريمة يعاقب عليها القانون. وانتهى محمد نور فى تقريره إلى أن: «غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده بأن البحث يقتضيها، وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوافر، لذلك تحفظ الأوراق إداريا».

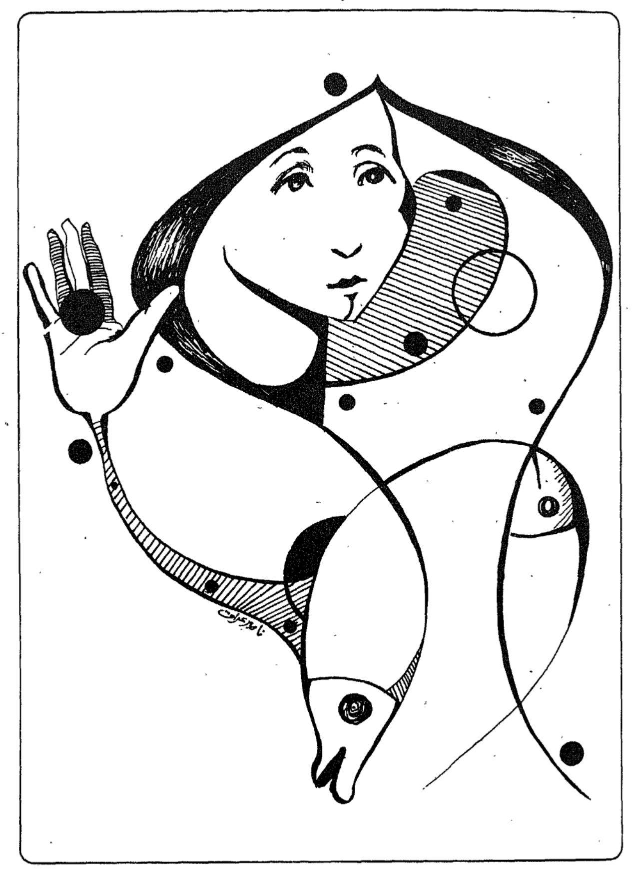
لكن الجامعة التى دافعت عن حرية البحث العلمى فى الربع الأول من القرن العشرين، لم تحتمل فى نهاية الربع الثانى من القرن ذاته، تحديدا فى العام الجامعى ١٩٤٧ - ١٩٤٨ أن تمنح درجة الدكتوراه للباحث «محمد أحمد خلف الله» عن رسالته «الفن القصصى فى القرآن الكريم»، والتى قام الشيخ «أمين الخولى» بالإشراف عليها. تجدر الإشارة هنا إلى أن مدرسة «دار العلوم» كانت قد ضمت إلى جامعة فؤاد الأول، وهو أمر لا يتفق مع أهم الأهداف الجوهرية لتأسيس الجامعة: كونها جامعة لكل المصريين باختلاف طوائفهم ودينهم. كانت مدرسة «دار العلوم» - ومازالت الكلية التى تحمل نفس الاسم بجامعة القاهرة - لا تقبل طلابا غير مسلمين، شأنها فى ذلك شأن جامعة الأزهر، حتى بعد أن صارت - بدءا من منتصف الستينيات تقريبا - تضم كليات كالطب والتجارة والهندسة والعلوم واللغات.. إلخ، كان انضمام دار العلوم دليلا على تزايد درجة التهديد الموجهة ضد الاستقلال الفكرى والأكاديمى الذى أنشئت على أساسه الجامعة. وقد تصاعدت درجة ذلك التهديد حدة فى مسألة رسالة «محمد أحمد خلف الله». كان أحد أعضاء لجنة المناقشة التى عينتها الجامعة لفحص الرسالة أستاذا من دار العلوم، وكانت له بعض الاعتراضات التى يفترض أن تطرح للنقاش فى المناقشة العلنية، لكن الذى حدث فيما يروى

الخولى أنهم «لم يجتمعوا لمناقشته (الطالب) فى ذلك كما يقضى تأليف اللجان لتقرير الرسائل، ثم ما لبثوا أن اشتطوا فى العناد فانتقلوا من طلبهم - تعديل بعض فصول الرسالة مع تقديرهم لجوانبها السليمة - إلى طلب تطبيق أحكام الردة على صاحبها». ويواصل الخولى: «وتسرب الأمر إلى الخارج، بيد من؟ لا أدرى، فتلقف ناس أخبارا طائرة، وحكموا على ما لم يروا ولم يقرءوا، بل أخفوا ما عرف ونشر، فكتب من سموا أنفسهم جبهة العلماء أن خبرا نشر فى عددى ٤٧١ و٤٧٢ من الرسالة عن بحث خلف الله ثم لم يكذب فأصبح الأمر جد خطير، وعدوه وباء أشنع من وباء الكوليرا. مع أن عدد الرسالة ٤٧٣ يحمل مقالا طويلا فى التكذيب وبيان استحالة مخالفة البحث للدين».

ولا شك أن أحد أعضاء اللجنة هو الذى قام بتسريب نسخة من الرسالة - نسخها بخط يده أو نسخت له - إلى الأزهر مشفوعة بملاحظات عليها. كان الأستاذ على يقين من أن رأيه قبل المناقشة أو أثناءها سيكون صوتا واحدا من مجموع خمسة أصوات هم عدد أعضاء لجنة المناقشة. لذلك أراد أن يستعدى مؤسسة الأزهر، ويستعدى الرأى العام المصرى، كله، ضد الرسالة وصاحبها والأستاذ الذى أشرف على إعدادها. وهذا ما كان، وانتهت المسألة بقرار رفض الرسالة وتحويل «المعيد» محمد أحمد خلف الله إلى عمل إدارى. وكان هناك قرار آخر يتعلق بالأستاذ المشرف، أمين الخولى، يقضى بمنعه نهائيا من الإشراف على أية رسالة لها علاقة بالقرآن أو بالحديث النبوى. كان من آثار هذا القرار أن معيدا آخر اسمه «محمد عبد الفتاح شكرى عياد» - كان قد حصل لتوه على درجة الماجستير فى الدراسات القرآنية تحت إشراف الشيخ الخولى - قرر أن يهجر الدراسات القرآنية فى الدكتوراه ويتحول إلى الدراسات البلاغية الخالصة لكى يحتفظ بالعمل تحت الإشراف العلمى للخولى.

٢ - الجامعة وثورة يوليو:

هناك الكثير من عناصر التشابه والاشتراك بين حالة خلف الله وواقعة ترقية أبوزيد عام ١٩٩٢، دون إهمال عناصر الاختلاف التى تتلخص فى اختلاف المناخ الاجتماعى والسياسى والفكرى فى التسعينيات عنه فى نهاية الأربعينيات، حيث كان استقلال الجامعة فى وضع أفضل نسبيا. كان قيام ثورة الجيش فى يوليو ١٩٥٢ نقطة تحول حاسمة فى الحياة المصرية على أكثر من مستوى وبأكثر من معنى. ما يهمنا هنا هو تأثيرها فى الحياة الفكرية بصفة عامة وفى حياة الجامعة بصفة خاصة. بدأ الضباط الأحرار تنفيذ أهدافهم المعلنة بمحاربة الفساد، فكان من قراراتهم السياسية «إلغاء الأحزاب» باستثناء جمعية «الإخوان المسلمين». وأعلن أن سبب هذا الاستثناء أن «الإخوان» جمعية دينية وليست حزبا سياسيا. ثم تلا ذلك تطهير كل المؤسسات الحكومية من «الفساد»، فطال الجامعات فى حركة التطهير - بوصفها مؤسسات حكومية - إحالة ٤٥ عضوا من أعضاء هيئة التدريس، إما إلى المعاش أو إلى أعمال إدارية. من كلية الآداب جامعة القاهرة يمكن على سبيل المثال ذكر أسماء: أمين الخولى، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم. وكان هذا القرار تتويجا لعملية إلحاق الجامعة فكريا وأكاديميا - وليس إداريا فقط - بأيديولوجية النظام السياسى الحاكم. وكان هذا القرار مسبوقا بمحاولات تصدى لها الأساتذة ونجحوا فى إيقافها، لعل أهمها القانون ٦٢٣ لسنة ١٩٥٣ الخاص بإنشاء اللجان العلمية



الدائمة للترقيات، والذى كان ينص على تعيين أعضاء هذه اللجان بقرار جمهورى، كما ينص على وجوب أن يؤدى هؤلاء الأعضاء اليمين أمام رئيس الجمهورية، وعلى أن قرارات تلك اللجان لا يجوز الطعن فيها أمام أية جهة قضائية. بعد قرار ١٩٥٤ بتطهير الجامعات من الفساد، صدر القانون ٥٠٨ فى ٢٦ سبتمبر ١٩٥٤ الخاص بإعادة تنظيم الجامعات المصرية.

وقصة القضاء النهائى على استقلال الجامعة وعلى استقلال القرار الجامعى معروفة من خلال الصدامات التى استجدت مع هزيمة ١٩٦٧ وصدامات عام الحسم ١٩٧٢، فأعيد تنظيم الجامعات بالقانون ٤٩ لسنة ١٩٧٢، وتم إصدار اللائحة الطلابية التى تصادر أية ديمقراطية فى الحياة الجامعية سنة ١٩٧٧، بعد مظاهرات الخبز الشهيرة فى يناير، وفى ظل تنامى التيار الدينى الأصولى بين الطلاب. وفى الاستجابة المخجلة من جانب إدارة الجامعة لقرارات سبتمبر ١٩٨١ - التى وصلت أحيانا إلى ما يتجاوز حدود التأييد من جانب بعض عمداء الكليات إلى مزيد من التحريض - ما يكشف عن حجم مأساة الوضع الجامعى. لقد صار الوصول إلى أى منصب إدارى جامعى - من رئيس الجامعة إلى رئيس القسم - محكوما بمعايير الولاء السياسى المطلق للنظام الحاكم، ومن هنا صارت قرارات الإدارة الجامعية توجهها اعتبارات الحفاظ على المنصب، وصار صانع القرار الجامعى يتصنت صدى وقع قراره قبل اتخاذه ليقيس حدود المكسب أو الخسارة فى سلم التقدير السياسى. فى ظل هذا المناخ، وفى سياق المناخ العام للفساد بكل أنواعه طال الفساد أروقة الجامعة، وبدأ ينسج خيوطه فى أركانها.

٣ - الجامعة ونمو تيار الإسلام السياسى:

كان استثناء الضباط الأحرار «الإخوان المسلمين» من قرار إلغاء الأحزاب السياسية، على أساس أن تنظيمهم ليس حزبا سياسيا وإنما «جمعية دينية»، جزءا من التحالف بين الإخوان وتنظيم «الضباط الأحرار» قبل قيام الثورة ونجاحها. لقد تصور كل فريق منهما أنه يستطيع «استخدام» الآخر لتحقيق أهدافه، لذلك فجع الإخوان فى الضباط الأحرار لأنهم رفضوا تعيين خمسة وزراء منهم واكتفوا بوزير واحد، كان الشيخ أحمد حسن الباقورى. لذلك سرعان ما انهار هذا التحالف وبدأ صراع سياسى مرير، لم يتردد فيه الفريقان المتصارعان فى استخدام «الإسلام» أداة من أدوات تحقيق «المشروعية» فكريا سياسيا. يجب التمييز بالطبع بين حقبتين فى هذا الصراع الذى مازال جاريا بصورة دموية إلى حد كبير، الحقبة الأولى هى حقبة الفترة الناصرية التى اتسمت - رغم غياب الحريات الفكرية والسياسية - بدرجة من درجات الاستنارة فرضه مناخ المد الوطنى والقومى القوى فى النضال ضد الاستعمار العالمى والاستغلال الداخلى. والحقبة الثانية هى حقبة انحسار هذا المد، حيث تمكنت قوى الاستعمار العالمى من إحكام الحصار حوله حتى أفلحت فى تطويقه بهزيمة ١٩٦٧. وعلى المستوى الداخلى كانت قوى الثورة المضادة قد أفلحت - بفضل غياب الحريات الذى أفضى إلى سلبية الجماهير وعزلتها، بالإضافة إلى التحالف التاريخى بين قوى الثورة المضادة وقوى الاستغلال الخارجى بسبب اتفاق المصالح - فى الاستيلاء على السلطة.

فى هذه الحقبة الثانية تم إحياء التحالف القديم مع الإخوان المسلمين بهدف القضاء على الحركة الطلابية المناهضة لنظام الحكم، والمكونة أساسا

من اليساريين والناصريين. كانت بداية مؤشرات هذا التحالف الإفراج عن الإخوان فى ٢٠ سبتمبر ١٩٧١، أى بعد أقل من عام من تولى السادات السلطة وأقل من ستة أشهر من القضاء على منافسيه فى السلطة فيما صار يعرف باسم «ثورة التصحيح»، وذلك فى مايو من العام نفسه. وفى هذه الحقبة الثانية انحسر تيار الاستنارة لانحسار أسبابه رغم الوجه الديمقراطى السياسى الذى فرض على النظام أن يتجمل به. وقد أفضت ديمقراطية «الأنياب والأظافر» - على حد تعبير الرئيس السادات - إلى أسوأ أنواع الديكتاتورية التى نما الفساد فى ظلها واستفحل. وقد مكنت تلك الظروف مجتمعة جماعات الإسلام السياسى من الانتشار والسيطرة على العديد من القطاعات والفئات الاجتماعية. غنى عن البيان أن الانشقاقات التى حدثت فى السجن داخل حركة «الإخوان المسلمين» - بفضل كتابات سيد قطب بصفة خاصة - كان لها تأثيرها فى تدشين «العنف» الدموى سلاحا رئيسيا للقضاء على المجتمع «الجاهلى» وإقامة دولة «الإسلام». هكذا بدأ نشاط جماعة «منظمة التحرير الإسلامية» - بزعامة «صالح سرية» الذى يقال إنه كان موظفا فلسطينيا فى مقر الجامعة العربية فى القاهرة وعضوا فى جماعة «الإخوان المسلمين» المصرية - بأحداث الكلية الفنية العسكرية فى ١٨ إبريل ١٩٧٤. وفى يونيو ١٩٧٧، أى بعد أقل من ستة شهور من أحداث الانتفاضة الشعبية (التى ظل السادات يصر على إطلاق اسم «انتفاضة الحرامية» عليها) فى شهر يناير، قامت جماعة «التكفير والهجرة» بزعامة «مصطفى شكرى» - مؤلف «التوسمات» - باختطاف الشيخ «محمد حسين الذهبى» - وكان وزيرا سابقا للأوقاف والشئون الدينية - وقتله. وتنامى مسلسل العنف فى الصعيد والمناطق العشوائية فى القاهرة، خاصة ضد «الأقباط» الذين اعتبروا بمثابة «رهائن» فى الصراع ضد النظام السياسى للدولة. ووصل المسلسل إلى «ذروة» حبكته الدرامية حين قام تنظيم «الجهاد» بتخطيط المهندس «محمد عبد السلام فرج» - مؤلف «الفريضة الغائبة» - باغتيال رئيس الدولة فى يوم الاحتفال الكبير، السادس من أكتوبر ١٩٨١، بعد عشر سنوات من بداية التحالف.

من الجدير بالذكر أن زيارة «السادات» للقدس فى نوفمبر ١٩٧٧، وما ترتب عليها من توقيع معاهدة الصلح المنفرد مع إسرائيل فى سبتمبر ١٩٧٨، لم تكن هى الدافع لاغتيال رئيس الدولة، كما يحلو للبعض أن يدعى فى محاولة لإضفاء مشروعية وطنية - قومية على عملية الاغتيال. كان الدافع كما يدل تتابع الأحداث هو الانتقام، الثأرى بالمعنى المعروف فى الصعيد، بسبب قرارات سبتمبر ١٩٨٠ التى تضمنت فيما تضمنته من الاعتقالات السياسية الجماعية «إعتقال» بعض القيادات من الإخوان والتيارات الإسلامية الأخرى. كان واضحا من قرارات سبتمبر أن «التحالف» الجديد يلقى نفس مصير التحالف القديم، وأنه لا يجب أن يمر هذه المرة دون عقاب. لكن قرارات سبتمبر كانت فى الواقع تعبيرا عن عجز النظام عن التأقلم مع التغييرات التى حدثت نتيجة لتغيير اتجاه حركة المشروع السياسى. ولعل هذا ما يمكن أن يفسر حالة «الارتياح» - المشوب بالقلق والتوتر - التى سادت الواقع الفعلى للحياة فى مصر. لكن فعل «الاغتيال» من أجل الانتقام يكشف من جانب آخر عن الغياب الكامل لأى بعد إصلاحى وطنى أو قومى فى مشروع تلك الجماعات، لأن استراتيجيتهم القصوى صارت الاستيلاء على

السلطة بأية وسيلة وبأى ثمن. ولو كان «الإسلام» نفسه. من الضرورى الإشارة هنا أيضا إلى الدور الذى لعبته حقبة «النفط»، بدءا من ١٩٧٣ بصفة خاصة ومازالت تلعبه حتى الآن، فى توفير المناخ الملائم لهيمنة هذا التيار لا فى مصر وحدها بل فى العالم الإسلامى كله، وذلك بدعمه أيديولوجيا واقتصاديا وسياسيا. ولاشك أن نجاح الثورة الإسلامية فى إيران فى بداية الثمانينيات كان عاملا من عوامل تأجيج الاتجاه نحو العنف فى تكتيك تلك الجماعات. ومن الممكن أن يفسر هذان العاملان الأخيران ذلك التزاوج غير المسبوق فى أيديولوجيا تلك الجماعات بين التأويل البدوى للإسلامى - المتمثل فى الأيديولوجيا الوهابية - وبين الأيديولوجيا الشيعية.

ولعل أخطر آثار الحقبة البترولية على الجامعة، أنها أسهمت فى إعادة تشكيل وعى كثير من الأساتذة الذين دفعتهم ظروف الأزمة الاقتصادية وتزايد معدلات التضخم - التى جعلت مرتب الأستاذ الجامعى لا يسد المطالب الضرورية شأن الأغلبية من المصريين - إلى الهجرة المؤقتة فى شكل إعارة إلى إحدى الجامعات فى دول النفط. كانت إعادة تشكيل الوعى تتم غالبا فى اتجاه تيار «الإسلام السياسى»، خاصة أن القيادات الفكرية والمنظرين الأيديولوجيين لذلك التيار كانوا قد وجدوا فى تلك البلاد ملاذا وملجأ فى فترة الستينيات، ولحق بهم كثير ممن أفرج عنهم فى السبعينيات، فكونوا بؤر جذب وتأثير. وعلى أساس درجة الاندماج فى واحدة من تلك البؤر تنفتح فرص العمل والكسب وتتهيأ بحكم النفوذ التى كانت تتمتع به - وما زالت - تلك الجماعات. ومن المنطقى أن يكون التأثير أكبر بين الأساتذة الذين تقترب تخصصاتهم من دائرة العلوم الإسلامية كالفقه والتفسير والحديث والفلسفة الإسلامية وكذلك - وإن بنسبة أقل - علوم اللغة والأدب والبلاغة العربية والتاريخ الإسلامى. يعود الأساتذة من الإعارة وهم يحلمون بالإعارة الثانية بعد الوفاء بمدة «العدة» التى يصر عليها القانون. وفى مدة الانتظار تلك يتحول التعليم إلى «تلقين»، ويتحول البحث العلمى إلى «نقل» و «تقليد». وتقنن قرارات الإدارة الجامعية هذا الوضع، فتصدر اللوائح تحدد صفحات الكتاب المقرر لكل مادة من مواد الدراسة، وتحدد ثمنه بعد أن صار «الكتاب المقرر» مفهوما جامعيا لا يجوز المساس به. وتخرجت أجيال من «المتلقنين» حصل بعضهم على الدكتوراه بالتلقين، ثم صاروا أعضاء هيئة تدريس. وفى حمى التوسع العشوائى والسباق المحموم للتوسع فى إنشاء الجامعات الجديدة، صاروا أساتذة بعد أن صار الترقى مسألة وقت كالإعارة الثانية.

٤ - الجامعة يديرها الجامع:

لم يعد أحد يستغرب أن يجمع عضو هيئة التدريس - خاصة فى مجال الدراسات العربية والإسلامية - بين التدريس فى الجامعة والوعظ فى المساجد. ولأن الوعظ فى المسجد من أهم المؤهلات - بعد الدكتوراه وتوابعها بالطبع - للترشيح للإعارة بحكم سمت الوقار وطيب السمعة الناتج عنه، فإن الأستاذ صار يمارس الوعظ فى قاعات الدرس بدلا من أن يمارس دور المعلم فى المسجد. وهكذا وصل عدد الأساتذة الوعاظ من السلك الجامعى - طبقا لإحصاء رسمى لوزارة الأوقاف سنة ١٩٩٤ - ٤٨ أستاذا و٢٠٠ مدرسا و١٠٦ من المدرسين المساعدين و٤١٠ من الحاصلين على الماجستير (وأظنهم جميعا الآن حصلوا على الدكتوراه وانتظموا فى

السلك الجامعى). هل يكون غريبا بعد ذلك كله أن نقرأ أن رئيس جامعة القاهرة السابق الدكتور مأمون سلامة، كان من مريدى السيدة نفيسة هو والسيد اللواء عبد الحليم موسى وزير الداخلية السابق، وأن كليهما كان يخصص يوما أو أكثر من أيام الأسبوع للخلوة فى مسجدها؟! لكن بعض الأمور التى لا تحتمل التأجيل فى الجامعة أو الوزارة، كان يحملها السكرتير للوزير أو لرئيس الجامعة ليصدر توجيهه أو قراره بشأنها. وهل أصابت الدهشة أحدا أن تتبنى شهرة أستاذ للغويات - كعبد الصبور شاهين - على مواعظه فى مسجد عمرو بن العاص فى القاهرة، وعلى مواعظه التليفزيونية فى مصر والخليج، بالإضافة إلى كونه المستشار الدينى لشركات الريان؟! وهل من قبيل المصادفة أن يكون إسماعيل سالم خطيبا وواعظا بأحد المساجد بمنطقة الهرم، حيث تم وضع خطة لرفع دعوى قضائية للتفريق بين زميلين زوجين لأن أحدهما له أفكار واجتهادات لم تلق من أستاذه شاهين، ومنه بالتالى، قبولا أو استحسانا ؟!

لم تكن الجامعة قبل هذه التطورات الحادة الأخيرة بمعزل عن التنامى التدريجى لتيار المحافظة فى المجتمع، فقد استجابت للنداءات والصيحات المتشنجة ضد تدريس «ألف ليلة وليلة» ضمن مقرر «الأدب الشعبى»، كما استجابت لصيحات مشابهة ضد تدريس رواية الكاتب السودانى الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» ضمن مقرر «الأدب العربى الحديث»، وحاولت إرغام الأستاذين القائمين بالتدريس على عدم تدريسهما. قد يقال إن الجامعة ممثلة فى مجلس قسم اللغة العربية ومجلس الكلية وكثير من الأساتذة وأعضاء هيئة التدريس والطلاب، قد عبروا بقوة عن استنكارهم لجعل اختلاف الرأى مبررا للعقاب الوظيفى كما حدث فى مسألة الترقية. وهذا صحيح إلى حد كبير، بل إن الرأى العام الجامعى المصرى فى مجمله كان ضد مثل هذا التهديد لحرية البحث والاجتهاد. لكن كثيرا من حماس بعض المؤسسات المذكورة لم يصبه الضعف والوهن فقط بعد صدور حكم محكمة استئناف القاهرة فى ١٤ يونية ١٩٩٥، بل أصابته نكسة خطيرة. لقد قرر قسم اللغة العربية غض النظر عن المضى فى تسجيل رسالة لنيل درجة الدكتوراه، كان قد سبق له الموافقة عليها موضوعا وخطة وإشرافا، لمجرد أن الطالب «قبطى»، ولأن موضوع «الإسرائيليات تفسير الطبرى». وزادت النكسة حدة بصدور تأكيد محكمة النقض لحكم الاستئناف فى ٥ أغسطس ١٩٩٦، فقامت إدارة كلية الآداب باستبعاد كتب نصر أبوزيد - غير المصادرة بقرار رسمى - من المكتبة الجامعية. هكذا تم استبعاد نصر أبوزيد من الجامعة ماديا ومعنويا. والسؤال الذى يفرض نفسه: إذا كان الفاصل الزمنى بين محمد أحمد خلف الله وبين نصر أبوزيد حوالى نصف قرن إلا قليلا، فمتى يا ترى تكون المحاولة التالية للخروج من «الوعظ» إلى «البحث»، ولكسر قيود «التكفير» تحقيقا لحرية «التفكير»؟؟؟

الهامش

* من دراسات ندوة «الحرية الفكرية والأكاديمية» المهداة إلى نبيل الهلالى التى نظمها مركز البحوث العربية بالتعاون مع المجلس الأفريقى لتنمية البحوث الاجتماعية، والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان، واتحاد المحامين العرب (نوفمبر ١٩٩٦).



دراسة

منحنيات التحول والثبات في اللغة العربية و آدابها (٢)

د. محمود إسماعيل

جـ- النثر الفنى

يعكس النثر الفنى فى عصر الازدهار الواقع السوسيو- سياسى بصورة مبهرة ؛ سواء فى موضوعاته أو أجناسه أو خصائصه الفنية. فالموضوعات جميعا مستمدة من هذا الواقع بجوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية؛ حيث دارت حول المواقف السياسية للسلطة والمعارضة؛ لا لشئ إلا لأن الكتاب أنفسهم كانوا متأدلجين بأديولوجيات سياسية مذهبية، بعضها مؤيد للسلطة ومعبر عنها، والأخرى تبنتها قوى المعارضة؛ عكست همومها وتطلعاتها وطموحاتها السياسية.

ففى عصر الاقطاعية ساد النثر "السلطانى" الرسمى على حساب النثر الفنى "الإخوانى"؛ إذ عكس الأول فى موضوعاته وخصائصه الفنية ما ساد العصر من تزويق لفظى وإغراق فى البديع؛ بينما مال الثانى إلى الرمز خشية الوقوع فى المحظور.

بديهى أن يتغير الحال خلال القرن التالى- قرن الصحوة البورجوازية الثانية- حيث نجحت قوى المعارضة فى تأسيس دول متبرجزة تبنت الأدباء الكتاب الذين طوروا «النثر الديوانى»؛ فحفل بثراء المعنى إلى جانب تهذيب الشكل. كما تألقت "الإخوانيات" لتعكس ثقافة متطورة

وخيالا خصبا وأسلوبا راقيا. وتعاظم انتشار ورواج أدب المكدودين والفقراء؛ بعد أن كان مقبورا مغمورا رمزيا خلال الحقبة السابقة.

واتخذ بعدا ترفيا ترفيهيا مجاريا أنماط حياة البورجوازية المظفرة وطبقة العوام التى تحسنت أحوالها المعيشية، بعد أن كان تحريضيا دعائيا خلال القرن السابق لقد تطور هذا الجنس الأدبى فى موضوعاته وأجناسه القصصية والروائية؛ بحيث صار أدبا "فلكلوريا" مكتمل النضج.

كما تأثر النثر الفنى الرسمى والشعبى معا بما شاهده العصر من إحياء للموروث القديم وخصوصا ما يتعلق بالآداب الفارسية. ناهيك عن التوترات اليونانية والهندية التى طبعت النثر الفنى بطابع جديد سواء فى غاياته أو موضوعاته أو خصائصه الفنية.

تلك إطلالة عامة؛ آن أوان رصدها واستقراء مقوماتها وتبيان تباين صورتها واختلاف طابعها خلال قرنين متباينين فى بنتيهما السوسيو-سياسسة.

سبق وعرضنا لنشأة النثر الفنى واتجاهاته وخصائصه- معنى ومبنى- خلال عصر التأسيس- عصر الصحوة البورجوازية الأولى- وذلك فى الجزء الأول من المشروع.

بنفس الرؤية وذات المنهج نعالج صيرورة النثر الفنى خلال قرن "الإقطاعية المرتجفة" وقرن «الصحوة البورجوازية الثانية» ينقسم النثر الفنى إلى قسمين؛ "السلطانيات" أو الرسائل الديوانية؛ وهى المكاتبات الرسمية بين السلطة وعمالها. و"الإخوانيات" التى تتمثل فى سائر أوجه النثر غير الرسمى، وليست فقط «الرسائل التى تصدر من صديق لصديقة أومن تلميذ لأساتذه» كما ذهب بعض الدارسين.(٩٢)

بالنسبة للسلطانيات؛ التى بدأت على يد عبد الحميد الكاتب- فى مرحلة التأسيس- كانت آنذاك نثرا مسترسلا غير مسجوع؛ لكن السجع غلب عليها إبان عصر الإقطاعية المرتجفة (٩٣)؛ عصر الإسراف فى البديع من محسنات لفظية وتسجيع على حساب المعنى.(٩٤) وهو ما لاحظه أبو هلال العسكرى حين قال: «ولاتكاد تجد لبليغ كلاما لا يخلو من الإزدواج»(٩٥)...

ومالاحظه أيضاً من أن السجع كان متكلفا معتسفا؛ الغاية منه استعراض القدرة على تزجيجه فى حد ذاته بغض النظر عن المعني، على خلاف السجع التلقائى غير المتكلف الذى يثرى المعانى ويزيدها رونقا. يقول فى هذا الصدد «.. وإذا سلم السجع من التكلف وبرئ من التعسف لم يكن فى جميع صنوف الكلام أحسن منه»(٩٦)؛ وهو ما لم يوجد فى النثر الديوانى خلال عصر الإقطاعية. ففى هذا العصر سيطرت الأناقة البديعية على دواوين الإنشاء، وأصبحت المقياس الأعلى فى حلقات الأدب(٩٧). ويقف كلودكاهن(٩٨) على تلك الحقيقة حين قال؛ «تبنى هذا الأسلوب طائفة الكتاب، ومن خصائصه أن مكانة التفكير فيه ضئيلة، وإبراز المواهب كان فى الإنشاء». بل تجاوز هذا الأسلوب النثر الديوانى ليشمل النثر عموما فى تلك الحقبة «حيث انصب

الأهتمام على البنية اللغوية»(٩٩). ففى مجال الفن القصصى «أصبح وكأنه إطار قصصي لبنية لغوية»(١٠٠). بل سيطر هذا الأسلوب حتى فى مجال العلم والتاريخ(١٠١). وهو أمر مجه ابن خلدون وندد به حين قال:(١٠٢) «جرى استعمال هذه الطريقة فى المخاطبات االسلطانية، وقصوروا الاستعمال فى المنثور كله على هذا الفن الذى ارتضوه، وسلطوا الأساليب فيه، وهجروا الرسل وتناسوه».

ولا غرو فقد تسابق الكتاب لإجادة هذا الأسلوب الذى كان يضمن لهم واسع الرزق وعريض الجاه(١٠٣)؛ وفى ذلك مصداق لتأثير الواقع الاقتصادى على الأدب. وهو مافطن إليه مؤرخ الأدب المرموق- د. شوقى ضيف(١٠٤)- حين ذهب إلى أن الإسراف فى التزويق والتصنيع بالسجع والبديع كان يتسق مع حياة البذخ والترف التى عاشتها الارستقراطى الثيوقراطية والعسكرية «فكانوا يتأنقون فى طعامهم، وتأنقوا فى ثيابهم وملابسهم.. وعاشوا حياة شرب ولهو، كان له أثره فى هذا الذوق المترف الذى يميل إلى أن يسرى التصنيع والزخرف فى جميع جوانب الحياة من عمارة أو أطعمة أو فرش .. وطبيعى أن يسرى هذا الذوق من الحياة الاجتماعية إلى الحياة الأدبية».

ومن أبرز كتاب الدواوين الذين أخذوا بهذا الأسلوب فى هذا العصر أبو العباس ثوابه (ت٢٧٧هـ) وأخوه جعفر بن ثوابه (ت ٢٨٤هـ) وهما ينتميان إلى أسرة تولت ديوان الإنشاء والرسائل(١٠٥)، تفننت فى استخدام السجع والتزامه، ولقنته لوزراء العصر من أمثال عبد الله بن سليمان وابن الفرات وعلى بن عيسى.(١٠٦)

أما عن النثر الفنى "الإخوانى" الذى ساد فى قرن الإقطاعية؛ فكان فى جوهرة نثراً تعليميا يعالج موضوعات تافهة وظفت فى الغالب الأعم لتفسير الدين والدفاع عنه. (١٠٧)

أما عن نثر قوى المعارضة؛ فقد تأثر أيضاً فى شكله بأسلوب البديع والسجع، لكنه تمثل فى أدب رمزى ذى طابع حكائى، ظاهره قصصى وباطنه حكمه غايتها وتعرية ونقد الأوضاع السياسية والفكرية والدينية والمذهبية(١٠٨).

وخير مثال على ذلك نتلمسه فى رسائل إخوان الصفا التى تحفل بنماذج روائية قصصية عن الإنسان والحيوان ذات طابع رمزى يستهدف نقد النظام السياسى والأفكار النصية والغيبية، وقد لجأوا إلى الرمز. "تقية" خشية سلطة ثيوقراطية وعسكرية بطاشه. ولا غرو فقد كان الإخوان جماعة سرية استهدفت التنوير والترشيد فى عصر سادته الغيبية والخرافة، لقد استهدفت الانتصار للعقل على النقد؛ كما ذهب باحث ثقة.(١٠٩)

ولعل فى رواج قصص رمزى مجهول المؤلف - كقصة الأسد والضواحى- ما يكشف عن طبيعة هذا الأدب التحريضى المنتقد للأوضاع السياسية والفكرية والاجتماعية.(١١٠)

وما ظهر من نثر فنى يعبر عن التيار الليبرالى فى عصر الاقطاعية المرتجفة؛ جمع بين النصية والتجديد، بين النقل والعقل، وبين المحافظة والابتكار. ويعبر نثر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)

عن ذلك أبلغ تعبير. فمن مظاهر ليبراليته؛ توسيع مجال الأدب إلى حد أنه جعل كل شيء يصلح لأن يكون أدبا. لقد عالج موضوعات شتى ومتنوعة بل "مسكوتا عنها" في بعض الأحيان؛ كالبخلاء والمكدودين والشطار واللصوص وماشابه(١١١). كما كان أسلوبه سلسا واضحا يعبر عن فكر متكامل مستنير(١١٢). ولا غرو فقد كان معتزليا واسع الثقافة عقلانيا موسوعيا؛ بلغت مؤلفاته نحو المائة والستين.(١١٣)

لقد وصف الجاحظ أسلوبه في الكتابة بقوله: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما؛ حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»(١١٤)؛ ينطلق في ذلك من واقع طبقي اجتماعي. فهو يقول: وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم طبقات (١١٥). والبلاغة في نظره ما يتضمنها قوله: «وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهرة لفظه».(١١٦)

لذلك؛ كان نثره تعبيرا عن خلجات نفسه وأفكار عقله. وقد عرف بمزايا إنشائية خاصة؛ صارت تنسب إليه؛ أهمها الافتتان والاستطراد والتوازن وقصر العبارة.(١١٧)

وكان هدفه ينطوي على مرامي اجتماعية؛ كنقد الأرستقراطية- خصوصا فيما كتب عن البخلاء- والتنديد بالشعوبية التي تفاقمت أمراضها في عصره.(١١٨) كذا التحامل على البورجوازية الهزيلة الغارقة في الترف والمؤازرة للسلطة.(١١٩)

كانت رسالته «التربيع والتدوير» نوعا من النقد الساخر للأوضاع السياسية والاجتماعية.(١٢٠)

ولقد تبلور موقفه بوضوح في تبني هموم العوام والمهمشين؛ بحيث اعتبره أحد النقاد النابهين بامتياز «رائد الفولكلوريين العرب»(١٢١)، و«الزعيم الفكري» للصوص والشطار والعيارين.(١٢٢)

مع ذلك لم يستطع الجاحظ أن يفلت من آفات ومثالب النثر الفني في عصره؛ يتجلى ذلك في اعتماده السجع والتكلف فيه أحيانا؛ إلى حد أن بعض الدارسين اعتبروا نثره يمثل مرحلة انتقال بين نثر قرن الإقطاعية ونثر القرن التالي الذي سادته الصحوة البورجوازية.

من مظاهر معطيات قرن الإقطاعية؛ ظهور وذيوع «أدب شعبي» ذي طابع نضالي واجتماعي واضح. مثل «أدب الثغور» الذي يمجد الجهاد في عصر تقاعست فيه السلطة العسكرية والثيوقراطية عن واجبها العسكري، فاحتدت الصراعات والثورات المسلحة في الداخل، وتعاظم الخطر الخارجي، خصوصا من قبل بيزنطة التي مافتئت تشن الإغارات على الثغور الجزرية والشامية وتعث خرابا ودمارا، قتلا، وسلبا ونهبا، وأسرا. كذا تفاقم الحركات الشعوبية بعد أن تخلى العرب عن مكان الصدارة، وفتح الباب على مصراعيه للصراع العنصري بين

الفرس والأتراك على نحو خاص.(١٢٣)

وفى هذا الصدد أبدت تنظيمات العيارين والشطار جهودا مرضية فى الدفاع عن المدن فى الداخل، والنضال على الحدود.

انعكس ذلك على النثر الفنى؛ فظهر أدب شعبى حض على الجهاد كبديل لنثر الصفوة الرسمى "والإخوانيات" الترفية(١٢٤)، ولا غرور؛ فقد ندد أدباء السلطة بهذا الأدب الشعبى وكتبوا مصنفات تتحامل على العوام وقرائحهم الوضيعة. من أمثلة ذلك كتاب «مساوئ العوام وأخبار السفلة والأغنام» للقاضى محمد بن اسحق الصيرمى (ت٢٧٥هـ).(١٢٥)

ومن المؤكد أن ما أبدعه العوام من نتاج نثرى قد صودر وأحرق؛ فلم يصل إلينا إلا مجرد إشارات ثاوية فى كتب الأدب تحمل نتفا من نوادر وأمثال شعبية تبرز مواقف العوام السياسية ووضعيتهم الاقتصادية والاجتماعية.(١٢٦)

كما انعكست معاناة العوام وتسلط السلطان على النثر الفنى؛ فظهر فى هذا العصر أدب جديد أطلق عليه البعض «المقامات الوعظية» أو «الأدب الصوفى». عبر هذا الأدب النثرى الذى تتضمنه كتب الزهد والرقائق- عن السخط على الحكام وكبار التجار والموسرين. وكان يسمعه العوام فى مجالس الوعظ(١٢٧) فيستجاشون سخطا وحقدا على السلطة وأعوانها. كما كان يوجه إلى الحكام فيرتدع بعضهم ويخففون من جورهم وعسفهم؛ ويزداد البعض الآخر فى غية فيأمرون عسكرهم بغض مجالس الوعظ والاعتداء على الوعاظ وسامعيهم. (١٢٨)

ومع ذلك كان العوام يهجرون مجالس الفقهاء ويرتادون مجالس الوعظ برغم مراقبتها من قبل المحتسبين. وفى بعض الأحيان كانت مجالس الوعظ تعقد سرا فى أماكن غير مأهولة؛ يجرى فيها تحريض العوام من المكدين والخرقيين على قتال السلطان وأعوانه، ونهب قصور الارستقراطيين والبورجوازيين.(١٢٩)

بد يهى أن يغمر الأنموذج السائد فى النثر الفنى، والأنموذج الشعبى وخصوصا إتجاه الجاحظ- سائر الأمصار الإسلامية التى سادتها الإقطاعية أيضاً. ففى مصر- مثلا- اشتهر الكاتب ابن عبد كان الذى كان فى أسلوبه «مسحة عراقية» تجمع بين طول نفس الجاحظ وبين المزاوجة والسجع والإطناب وتكرار المعنى.(١٣٠)

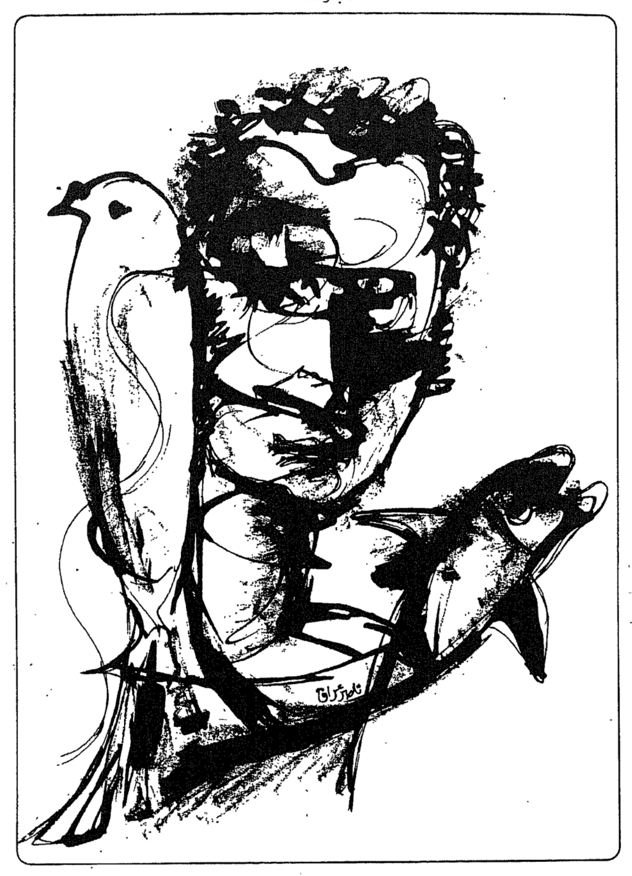
ونلاحظ فقر مصر فى النثر الإخوانى، فلم تنجب كتابا مرموقين إلا فى العصر الفاطمى.(١٣١)

وفى الأندلس؛ عم نثر يغوص فى السجع والخيال إلى حد صار فيه أقرب إلى الشعر المنثور، حيث امتاز بالإطناب والمزاوجه.(١٣٢)

كما أنطوى على نزعة شعوبية وإقليمية وسلطوية؛ حيث أسرف فى ذكر محاسن الأندلس وفضائل العرب وطاعة السلطان. (١٣٣)

كما ظهرت بواكير أدب الصعاليك(١٣٤) على استحياء؛ بينما تعاظم خلال الحقبة التالية.

وعموما لم تنجب الأندلس- خلال


ناصر عراق

عصر الإقطاعية- كاتب مشهورا، وحصاد ما وجد من نثر فنى ما كان يرقى إلى مستوى النثر الفنى حقا. لقد كان محض محاكاة للمشرق اضطرت الكتاب إلى ضروب من الخلط؛ بحيث تجتمع فى نثر الكاتب الواحد سائر الاتجاهات المعروفة فى الشرق.(١٣٥)

ويعبر ابن عبد ربه (ت٣٢٧هـ) عن ذلك أصدق تعبير. فموسوعة "العقد الفريد" التى حوت صنوفا من المعرفة شتى، غلب عليها الطابع الترفيهى لإمتاع النخبة الارستقراطية.(١٣٦)، فهى لذلك تدخل فى باب «الفن للفن».(١٣٧) وغنى عن القول أن ابن عبد ربه لم يكن مبدعا ومبتكرا فى موسوعته تلك، بقدر ما كان مقلدا كتاب الشرق فى موضوعاته وأسلوبه ومنهجه.(١٣٨)

هكذا عبر النثر الفنى بسائر أنواعه وأجناسه عن معطيات سوسيولوجية أفرزتها الاقطاعية المرتجفة؛ سواء فى موضوعاته أو فى طرائقه وأساليبه، أو فى مغازيه وأغراضه.

بديهى أن تحدث طفرة نوعية وكمية فى النثر الفنى خلال قرن الصحوة البورجوازية الثانية. لقد تطور تطورا ملوحظا فى مجالى الديوانيات والإخوانيات، كما ظهرت فنون نثرية جديدة عبرت عن المغزى السياسى والاجتماعى بوضوح وعلانية، كما تطورت الصنعة والأسلوب، فضلا عن الموضوعات والمعانى؛ مفيدة من غلبة العقل على النقل ومن الإنجازات العلمية والثقافية التى ازدهرت فى هذا العصر.

فيما يتعلق بالنثر السلطانى؛ فلاحظ تطورا ملموسا فى ظل نظم مبترجزة ذات إيديولوجيات اعتزالية وشيعية. إذ حرص حكام هذه الدول على اختيار كتابهم من ذوى الثقافات الموسوعية والنزعة العقلانية. أما الدول السنية فقد مستها رياح البورجوازية؛ فاهتمت برعاية الفنون والآداب والعلوم بصيغتها الليبرالية المنفتحة.

ففى الدولة البويهية؛ جمع أبو هلال الصابى (ت٣٨٤هـ) وأبو بكر الخوارزمى (ت٣٨٣هـ) بين السلطانيات والإخوانيات وتطورا بهما تطورا ملحوظا. إذ صنف الصابى مجموعة رسائل سلطانية وإخوانية تفيد من ثقافة موسوعية تؤاخى بين الطب والآداب.(١٣٩)

لقد تقلد ديوان الرسائل عام (٣٤٩هـ) إبان عهد الوزير المهلبى برغم كونه يدين بعقيدة الصابئة. ففى الديوانيات لمع نجمه فى عصر وزراء وكتاب عظام أبلو بلاء حسنا فى هذا الفن كالصاحب إسماعيل بن عباد وابن العميد. امتاز أسلوبه بحسن تقسيم الكلام وعمق المعاني، فضلا عن اطراد الوصف وجزالة العبارة. كان - باختصار- «من أئمة الإنشاء الديوانى؛ إذ قرن بين ثقافة البلاط السلطانى وذكاء الأديب المتقنة». (١٤٠)

وبرغم تدبيج عباراته بالسجع، كان سجعه جميلا غير متكلف يتساوق مع المجازات والجناس والاستعارات دون أن يطغى على المعنى.(١٤١)

ويعزى إليه الإفادة فى نثره من

علمه فى الطبيعيات؛ حيث حفل بألفاظ العلوم ومصطلحاتها.(١٤٢)

وعلى نفس النهج سارَ أبو بكر الخوارزمى الذى حاز شهرة عريضة من خلال مساجلاته مع بديع الزمان الهمدانى.(١٤٣) وكانت رسائله أكثر اتزانا من رسائل الصابى وأقل مبالغة وأقرب إلى الواقع، كما حفل نثره الديوانى بالبديع والسلاسة والميل إلى السخرية.(١٤٤)

ويعد أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف من أشهر كتاب عضد الدولة البويهى، إذ تقلد فى عهده ديوان الرسائل،كما تقلد الوزارة عدة مرات. ولم يحفل فى أسلوبه بالسجع فى الديوانيات الإلماما، أما إخوانياته؛ فقد مزج فيها الشعر بالنثر.(١٤٥)

أما الوزير ابن العميد(ت.٣٦٠هـ) فكان موسوعى الثقافة حتى لقب «بالجاحظ الآخير» و«الأستاذ الرئيس».(١٤٦)

ولاغرو؛ فهو ينتمى حقا إلى مدرسة الجاحظ فى سلاسة نثره وترسله(١٤٧). أما سجعه؛ فلم يكن متكلفا، ولم يكن نثره زخرفا براقا بقدر ما عبر عن ثورة عقلية ووجدانية. «فهو فى رقته وجزالته عبقرى يمتاز بالرأى الصائب والقول الرصين».(١٤٨)

ولا غرابة فى أن يصبح مذهبه فى النثر الديوانى أنموذجا أمثل يقاس عليه؛ حتى قيل عن طفرته بالنثر الديوانى» بدئت الكتابة بعبد الحميد، وختمت بابن العميد».(١٤٩)

وعلى غراره؛ نهج تلميذه الصاحب إسماعيل بن عبادت(٣٨٥هـ). وبرغم أصله الفارسى كان شديد الغيرة على الادب العربى.(١٥٠)

ومعلوم أنه كان معتزليا كتب مؤلفا للدفاع عن التشيع الزيدى. وبرغم اعتماده السجع، فقد امتاز سجعه بالخفة والعذوبة والتلقائية، كما امتاز لفظه بالصفاء والتنغيم أكثر من معاصريه من كتاب الدواوين.(١٥١)

هذا عن النثر الديوانى؛ أمّا عن "إخوانيات" عصر الصحوة؛ فقد كان تطورها أكبر وأعمق؛ وذلك بفضل مدرسة تبنت نهج الجاحظ وأضافت إليه وأبدعت. ولا عجب فمعظم أعلامها من رقيقى الحال، ذوى محن وأزمات شخصية كانت من وراء رقة أحاسيسهم وشفافية قرائحهم وتبرم أمزجتهم.

من أشهر أعلام هذه المدرسة؛ أبو حيان التوحيدى (ت ٤٠٠ هـ) (١٥٢) الذى عاش فقيرا ساخطا متبرما إلى حد أنه أحرق كتبه ولاذ بالعزلة والإنقطاع. وتلك خاصية من خصائص المبدعين لخصها «أرنولدتوينبى» فيما أسماه «الانقطاع والعودة» وفسربها ظاهرة "العبقرية".

تصدق تلك القاعدة على حياة أبى حيان التوحيدى ذى المزاج السوداوى والقريحة المبدعة.(١٥٣)

كان التوحيدى شديد الإعجاب بالجاحظ وآدبه؛ فقد وصفه بقوله: «إنه حبيب القلوب. وسراج الأرواح، وشيخ الآدب، وحجة العرب». وعن آدبه قال:«إنه الدرر النثير واللؤلؤ المطير».

من خصائص نثره الإخوانى؛ الميل إلى الترسل، وهو فى ترسله متوازن- على طريقة الجاحظ- يهتم أساسا بالمعنى، ولم يعمد إلى السجع إلا لماما.

علمه فى الطبيعيات؛ حيث حفل بألفاظ العلوم ومصطلحاتها.(١٤٢)

وعلى نفس النهج سارٌ أبو بكر الخوارزمى الذى حاز شهرة عريضة من خلال مساجلاته مع بديع الزمان الهمدانى.(١٤٣) وكانت رسائله أكثر اتزانا من رسائل الصابى وأقل مبالغة وأقرب إلى الواقع، كما حفل نثره الديوانى بالبديع والسلاسة والميل إلى السخرية.(١٤٤).

ويعد أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف من أشهر كتاب عضد الدولة البويهى، إذ تقلد فى عهده ديوان الرسائل،كما تقلد الوزارة عدة مرات.

ولم يحفل فى أسلوبه بالسجع فى الديوانيات الإلماء، أما إخوانياته؛ فقد مزج فيها الشعر بالنثر.(١٤٥)

أما الوزير ابن العميد(ت.٣٦٠هـ) فكان موسوعى"الثقافة حتى لقب «بالجاحظ. الآخير» و«الأستاذ الرئيس».(١٤٦)

ولاغرو؛ فهو ينتمى حقا إلى مدرسة الجاحظ فى سلاسة نثره وترسله(١٤٧). أما سجعه؛ فلم يكن متكلفا، ولم يكن نثره زخرفا براقا بقدر ما عبر عن ثورة عقلية ووجدانية. «فهو فى رقته وجزالته عبقرى يمتاز بالرأى الصائب والقول الرضين».(١٤٨)

ولا غرابة فى أن يصبح مذهبه فى النثر الديوانى أنموذجا أمثل يقاس عليه؛ حتى قيل عن طفرته بالنثر الديوانى» بدئت الكتابة بعبد الحميد، وختمت بابن العميد».(١٤٩)

وعلى غراره؛ نهج تلميذه الصاحب إسماعيل بن عبادت(٣٨٥هـ). وبرغم أصله الفارسى كان شديد الغيرة على الادب العربى.(١٥٠)

ومعلوم أنه كان معتزليا كتب مؤلفا للدفاع عن التشيع الزيدى. وبرغم اعتماده السجع، فقد امتاز سجعه بالخفة والعذوبة والتلقائية، كما امتاز لفظه بالصفاء والتنغيم أكثر من معاصريه من كتاب الدواوين.(١٥١)

هذا عن النثر الديوانى؛ أما عن "إخوانيات" عصر الصحوة؛ فقد كان تطورها أكبر وأعمق؛ وذلك بفضل مدرسة تبنت نهج الجاحظ وأضافت إليه وأبدعت. ولا عجب فمعظم أعلامها من رقيقى الحال، ذوى محن وأزمات شخصية كانت من وراء رقة أحاسيسهم وشفافية قرائحهم وتبرم أمزجتهم.

من أشهر أعلام هذه المدرسة؛ أبو حيان التوحيدى (ت ٤٠٠ هـ) (١٥٢)

الذى عاش فقيرا ساخطا متبرما إلى حد أنه أحرق كتبه ولاذ بالعزلة والإنقطاع. وتلك خاصية من خصائص المبدعين لخصها «أرنولدتوينبى» فيما أسماه «الانقطاع والعودة» وفسربها ظاهرة "العبقرية".

تصدق تلك القاعدة على حياة أبى حيان التوحيدى ذى المزاج السوداوى والقريحة المبدعة.(١٥٣)

كان التوحيدى شديد الإعجاب بالجاحظ وآدبه؛ فقد وصفه بقوله: «إنه حبيب القلوب. وسراج الأرواح، وشيخ الآدب، وحجة العرب». وعن آدبه قال:«إنه الدرر النثير واللؤلؤ المطير».

من خصائص نثره الإخوانى؛ الميل إلى الترسل، وهو فى ترسله متوازن- على طريقة الجاحظ- يهتم أساسا بالمعنى، ولم يعمد إلى السجع إلا لماما.

كانت معانيه عميقة تعكس ثقافة رفيعة وقريحة هائجة ومنطقا حسنا ونظرا دقيقا. نثره مفعم بالعلم والفلسفة والآدب، وأسلوبه جذاب يثير الخيال ويحرك المشاعر. غاص فى أعماق قضايا عصره وقدم بصددها حلولا مستنيرة. وهناك أنموذج عن رأيه فى الصراع بين الشريعة والفلسفة؛ حيث يقول: «إن الفلسفة حق؛ لكنها ليست من الشريعة فى شىء، والشريعة حق؛ لكنها ليست من الفلسفة فى شىء. وصاحب الشريعة مخصوص بالعرض، والآخر مخصوص ببحثه. الأول مكفى والثانى كادح. هذا يقول أُمِرْتُ وعلمت وما أقول من تلقاء نفسى، وهذا يقول نظرت واستحسنت واستقبحت.

وهذا يقول نور العقل أهتدى به، وهذا يقول نور الخالق اهتدى بعنايته».(١٥٤)

يفصح هذا النص النثرى الرفيع عن عناية بموضوع شائك، عرضه التوحيدى بمنطق رصين، وبعقل ينم عن سعة علم. كما يفصح عن عناية بالشكل، إذ تظهر بوضوح جودة السبك وحسن الصياغة.

ولا غرو إذ وصفه الكثيرون من الدارسين والنقاد بأنه «نهج فى نثره نهجا راقيا، يطيل البيان ويولد المعانى، حتى استحق عن جدارة بأن يسمى الجاحظ الثانى». (١٥٥) كما نعته البعض بأنه «أعظم كتاب النثر العربى على الإطلاق».(١٥٦)

ونضيف إلى خصائص نثره ما يكتنفه من صور روائية ذات وقائع وأشخاص وأبطال، بحيث استطاع تحويل الوقائع الجافة إلى قصص يتدفق فيها الحدث فى مسحة درامية دون أدنى تجن على الحقائق والوقائع.

تطورت تلك الصور الروائية إلى جنس نثرى أدبى جديد نشأ ونما فى أحضان الصحوة البورجوازية الثانية؛ ألا وهو أدب المقامات. والمقامة اسم للجمع أو الجماعة من الناس، إذ سميت الأحدوثة من الكلام مقامه؛ لأنها تذكر فى مجلس واحد يجتمع فيه الناس لسماعها.(١٥٧)

ويعد بديع الزمان الهمدانى (ت٣٩٨هـ) أول من ابتدعها.(١٥٨)

المقامة نوع من الحكاية القصيرة تروى على لسان "بطل" ذى ذكاء وفطنة يوظفها من أجل الحصول على ما يسد الرمق. وقد وصفها ابن الطقطقى بقوله:(١٥٩) «إن المقامات لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر. فيها حكم وتجارب؛ إلا أن ذلك مما يصغر الهمة؛ إذ هو مبنى على السؤال والاستجداء».

ونحن نشاحح هذا الرأى- الذى أخذ به بعض الباحثين المحدثين.(١٦٠)

وهو الغاية اللغوية والأدبية، والتكسب الرخيص ليس إلا.

ونرى أن الجانب الفنى فيالمقامة يكمن فى كونها أول فن قصصى فى تاريخ الأدب العربى. إنها- باختصار- "فن العامة" المتداول شفاها؛ فى مقابل الأدب الرسمى المكتوب، كما ذهب باحث ثقة.(١٦١)

وفى جانبها التقنى انطوت على إعجاز وقدرة خارقة للعادة فى توظيف اللغة لخدمة "الدراما".(١٦٢)

ولا غرو؛ فهى «محاولة للاقتراب

الوشيك من فن القصة القصيرة بشكلها المعاصر».(١٦٣)

بل هي «تمهيد لكتابة الرواية على صورة أكبر، ولم يكن بقى على الهمداني إلا خطوة واحدة ليأتي لنا بقصص عن المحتالين واللصوص من أخف وألطف نوع لم يصل إليه أحد إلى اليوم».(١٦٤)

أما من حيث المضمون؛ فهي تنطوى على مضامين اجتماعية غاية في الأهمية إذ تعبر عن معاناة المكدين والكادحين وأفعالهم ونوادرهم. صحيح أن الجاحظ كان قد طرق هذا الموضوع، ولكن في صورة نثر، لاقص.(١٦٥)

أما من حيث المرمى والغاية، فلكونها تدور حول التسول والكديه(١٦٦)

وتعبر عن بؤس الشرائح المسحوقة والمهمشة؛ فهي في نظرنا نوع من النقد الاجتماعي والسياسي الهادف، ربما انطوى على قدر من التحريض والاستجاشة للعوام كي ينتفضوا ويثوروا لتغيير واقعهم المزرى والبائس.

إن ظهور هذا الجنس الآدبي النثرى الجديد يتساوق مع معطيات الواقع السوسيو-سياسي لعصر الصحوة البورجوازية الثانية. من تلك المعطيات الانفتاح على الموروث الثقافي الأجنبي دون تعصب أو وجل. ونحن لا نعارض- في هذا الصدد- الآراء التي تذهب إلى وجود مؤثرات فارسية أو هندية في فن المقامة.(١٦٧)

ولا تلك التي ترد تلك التأثيرات الهللينية التي تقول «بإن الصور الفنية القديمة في الأفكار والموارد المأخوذة عن دوائر الفيثاغوريين المحدثين والكلبين لعبت دورا في القص العربي»(١٦٨)

وسواء تأثر الهمداني بهذه المؤثرات أو تلك؛ فحسبه أنه أبدع أدبا للعوام جرى الاعتراف به وبلغة العوام وأساليبها.(١٦٩)

ولم لا؛ فحياة الهمداني البائسة في مقتبل عمره؛ كانت ولاشك من وراء إبداعه هذا. فلا يمكن إنكار الوضع الطبقي وأثره في توجيه الإبداع موضوعا وشكلا، كذا نعتقد بالتأثير المذهبي ودور الأيديولوجيا في هذا الصدد. إذ نعلم أن الهمداني «اتصل بالإسماعيلية وتعيش على أكنافهم»(١٧٠)، كما نعلم عن رحلته المضنية من أجل العيش، حيث ابتلته المصائب والنوائب. ففي طريقة من جرجان إلى نيسابور، سلبه قطاع الطرق العربان كل ما يملك؛ حتى بات معدما. يقول الثعالبي في هذا الصدد:(١٧١) وتصرفت به أحوال وأسفار كثيرة. لم يبق في بلاد فارس وسجستان وغزنه بلدة إلا وحلها».

وبديهي أن تؤثر تلك الأوضاع السوسيو- اقتصادية في صياغة قريحة الهمداني، ومن ثم في أسلوبه الذي يمتاز بالسهولة وعدم التقيد بالإزدواج والسجع، وروح الدعابة والظرف ومرارة التهكم. وهو أسلوب يتسق تماما مع حياة صعلوك مثل الهمداني.

أفرز عصر الصحوة البورجوازية الثانية أيضا؛ نوعا جديدا من النثر الحكائي يختلف عن فن المقامات. وهو أمر كشف عنه بعض الدارسين

المؤصلين والمقعدين والمنظرين للتراث القصصي في الأدب العربي؛ بما يغني عن اللجاج. يرى الدكتور محمد رجب النجار أن هذا النوع الجديد من القصص موجود في كتابات الأصفهاني (ت٣٥٦هـ) والتنوخي(ت٣٨٤هـ) والوحيدي (ت٤٠٠هـ) والثعالبي (ت٤٢٩هـ)(١٧٢) ومسكويه(وكلهم من أعلام عصر الصحوة الذين تنطوي كتاباتهم على مضامين سوسيو-اقتصادية.

ونكتفي بالوقوف عند مسكويه في قصصه التي أحتواها كتابه «أنس الفريد». وهو كتاب قال عنه القفطي «إنه أحسن ما ألف في الحكايات القصار والفوائد اللطاف.. بلغ فيه التمام والاكتمال»(١٧٣)، لكن من أسف أن الكتاب مفقود ؛ فلم نستطع الوقوف على إبداعات صاحبه في مجال الحكي والقص.

ويبدو أن هذا الفن الذي يتخذ من حياة العوام المكدين والزعار والمهمشين موضوعا محوريا؛ قد جرى الاعتراف به في عصر الصحوة الذي اتسم ببروز دور العوام ، حتى من قبل الكتاب الرسميين. إذ انطوت مصنفاتهم العامة على حكايات عرضية ثاوية في نثرهم الإخواني، تتعلق بالجوالين والمكدين، متأثرة في ذلك بالطابع الفارسي.(١٧٤)

نقف على ذلك من خلال مطالعة مؤلفات الصاحب إسماعيل بن عباد، وكذلك البيهقي؛ حيث تحفل بحكايات لطيفة عن الفقراء والمكدين والصعاليك تبرز فيها سمات أسلوب قصصي عربي إسلامي واضح(١٧٥)، بعد أن كان سابقوه متأثرين بالإسرائيليات أو بالأدب الفارسي والهندي. (١٧٦). بل إن أدبا شفاهيا شعبيا مستقلا - كنوادر جحا- كان متداولا بين العوام في ذلك الحين.

وقد أثبت الدكتور النجار بما لا يدعو للبحث - أن تلك النوادر إبداع عربي إسلامي قح؛ واضعا بذلك حدا للقائلين بالمؤثرات الفارسية والهندية. ينسحب حكم الباحث أيضا- في هذا الصدد- على أدب «ألف ليلة وليلة» وهو حكم يتسق - في نظرنا - مع تعاظم دور العوام خلال عصر الصحوة البورجوازية الثانية.

يعد أبو العلاء المعرى (ت٤٢٩هـ) من أهم كتاب النثر في هذا العصر(١٧٧)، ولم تقدر تلك المكانة إلا عن منحنيات حياة هذا الشاعر الفيلسوف والناثر أيضاً. لقد كان زاهدا متقشفا واسع الثقافة، التي أفاد منها في نثره.(١٧٨) كما أثر تشاؤمه المفرط في أسلوبه النثرى الساخر واللاذع إلى حد التهكم على المعتقدات والدفاع عمن وصموا بالزندقة من الأدباء والشعراء(١٧٩).

وما يعنينا في هذا المقام، إنحياز نثره للعوام وتصديه لمواجهة السلطات، دينية كانت أم زمنية. بل يمكن الكشف عن دور تحريضي لهذا الأدب من خلال مطالعة حكاياته الرمزية التي نسجها على ألسنة الحيوان والتي تشي بمغزى سياسي فاضح وواضح.(١٨٠) ورواية «الصاهل والشاحج»- وتدور حول حوار بين فرس وبغل- رأى أحد الدارسين(١٨١) في هذا الحوار النقدي رمزا فحواه أن الفرس هو "الشعب" والبغل هو

السلطة.

هذا المنحى الرمزى سبق إليه «جماعة إخوان الصفا»؛ حيث نقف فى رسائلهم على قصص يروى على لسان الحيوان ذى مغزى فكرى فحواه الإعلاء من قدر العقل والحط من شأن النقل.(١٨٢)

لقد سرى هذا النوع من القصص الرمزى فى عصر الصحوة؛ فما أكثر ما صنف من كتب شعبية مجهولة المؤلف تحوى قصصا ونوادر وحكايات ومواقف هزلية.(١٨٣)

فى ذات الوقت نسجت قصص وحكايات ذات طابع ترفيهى لإشباع خيال الطبقتين الارستقراطية والبورجوازية؛ حكايات العاشقين والعاشقات والنوادر والملح الفكهة التى كان يتبارى فيها الأدباء فى بلاط السلاطين وقصور الموسرين.(١٨٤)

هذا عن نثر الإخوانيات فى "قلب" العالم الإسلامى؛ فماذا عنها فى الأطراف؟

بديهى أن تسود نفس الظواهر مع سيادة المد البورجوازى الليبرالي؛ حيث تنافست النظم "المبترجرة" فى الترحيب بالأدباء والإغداق عليهم.

ففى بلاد ماوراء النهر؛ تبارى الحكام فى استجلاب الأدباد والكتاب. مثال ذلك الثعالبى صاحب كتاب "المبهج" الذى صنفه لسيف المعالى قابوس بنى وشمكير، وكتاب «النهاية فى الكتابة» الذى أهداه لمأمون بن مأمون صاحب خوارزم، وكتاب «لطائف المعارف» الذى قدمه للصاحب إسماعيل بن عباد(١٨٥).

وفى مصر؛ اشتهر ابن الداية صاحب كتاب "المكافأة" الذى ينم أسلوبه عن عمق التفكير وجزالة التعبير. لا غرو فقد احتذى فى منهجه بنهج كتاب العراق من أمثال الصاحب إسماعيل بن عباد وابن العميد.(١٨٦)

وفى العصر الفاطمى، تألق فن النثر وتأنق. وماجمعه القلقشندى من رسائل أدبية يؤكد هذا الحكم. إذ تنطوى تلك الرسائل على ثقافة عريضة وميل إلى الزخرف بما يساوق حياة الإزدهار الاقتصادى والسلام الاجتماعى.(١٨٧). لقد رحب الفاطميون بالثعالبى الناثر الجوال وصاحب «يتيمة الدهر»(١٨٨) الرائعة.

لقد عبر النثر الإخوانى عن روح العصر الفاطمى، ووظف لخدمة أغراض عملية تتعلق بنشر المذهب الإسماعيلى، وأخرى تتعلق بالخصومة السياسية بين الفاطميين والعباسيين. ولاغرو، فقد نشر الأدباء الكثير من أعمالهم تحت إشراف الدعاة بل الخلفاء أحيانا(١٨٩). مثال ذلك رسائل ابن خيران (ت٤٣٢) التى أرسلها إلى الشريف الرضى المنافح عن حق آل البيت فى الإمامه.

وثمة ظاهرة هامه، برزت فى هذا العصر؛ ألا وهى ظاهرة «نثر الشعر» لأغراض دعائية تتفق مع ثقافة العوام. ويعد العميدى (ت٤٣٣هـ) كاتب ديوان الإنشاء رائدا فى هذا المجال. كما يعبر نثر ابن أبى الشجناء(ت٤٨٢هـ) عن السلاسة وعمق المعانى وسعة الثقافة، وهى معايير جديدة سادت هذا الفن فى هذا العصر. هذا فضلا عن الطابع القصصى الذى يتمثل فيما أبدعه ابن أبى الشجناء من ملح فكهة ونوادر ممتعة.(١٩٠)

ومن أسف أن جل هذا التراث النثرى فى العصر الفاطمى قد أحرق حين أقدم صلاح الدين الأيوبى على "جريمة" إحراق مكتبة «دار الحكمة» الفاطمية.

وفى الأندلس؛ بلغ تأثير الصحوة البورجوازية مداه فى نثر الإخوانيات. إذ احتضنت الخلافة الأموية "المتبرجزة" كوكبة من الكتاب والأدباء المرموقين.

من هؤلاء الأباء؛ أبو على القالى (ت٣٥٦هـ). وحسبنا أنه مشرقى رحل إلى الأندلس وألف كتاب "الآمالى" الذى أهداه للخليفة الناصر.(١٩١)

أما ابن شهيد (ت٤٢٦هـ) ، فقد صنف رسائل ذات مسحة خيالية، وأخرى أشبه بالمقامات. ومعلوم أن الأندلسيين اقتبسوا هذا الفن عن المشرق(١٩٢).

كان ابن شهيد واسع الثقافة غزير المعانى، تأثرت موضوعاته وأساليبه بحياته المترفة الماجنة ؛ حتى ليقول أبن بسام :(١٩٣) «إن البطالة غلبت عليه فلم يحفل فى آثارها بضياع دين ولا مروءة». مع ذلك كان نثره ممتازا قرظة الثعالبى بقوله: «كان غاية فى الملاحة».(١٩٤)

لقد كان ابن شهيد- فى التحليل الأخير- تلميذا للجاحظ فى نثره ولبديع الزمان الهمدانى فى مقاماته(١٩٥). وحسبه رسالته عن «التوابع والزوابع» ذات الدلالة الحكائية الرمزية الترفيه؛ لذلك اتسمت بروح الفكاهة التى تتفق مع طبيعة مجتمع ترفى غارق فى المتع الحسية.(١٩٦)

على النقيض من ذلك، يقف (ابن حزم الأندلسى الذى يفيض نثره رقة وشاعرية. ففى كتابه «طوق الحمامة» تقنين وتقعيد للحب العذرى، وطول باع فى تعمق النفس الإنسانية وفهم مكنوناتها وخلجاتها(١٩٧)؛ إلى حد لا نبالغ معه حين نحكم بأنه "فرويدى" قبل "فرويد".

وفى نفس الاتجاه النيسبى العذرى ، يمكن تأطير نثر الشاعر ابن زيدون المشحون بالرومانسية؛ وله رسالة عن ذلك كتبها يسخر فيها من منافسه فى حب "ولاده". هذا فضلا عن رسالة أخرى جدية، دبجها فى السجن يستعطف ابن جهور أمير قرطبة لفك إساره، وأسلوبه فى هذه الرسالة غاية فى القوة والرصانة. ومن الرسالتين معا؛ يمكن الجزم بطول باعه فى النثر وتنوع أساليب وغزارة معانية(١٩٨).

هكذا؛ يفصح العرض السابق عن حقيقة ارتباط فن النثر بمعطيات الواقع الاجتماعى، سواء فى أشكاله أو مضامينه؛ بما يؤكد مصداقية القاعدة التى نعول عليها؛ وهى «سوسيولوجية الأدب».

الجزء الأخير وكل الهوامش الباقية، العدد القادم.



قصة

تحقيق

محمد عبد الرحمن المر

بعد أن نزعوا العصابة المربوطة حول عينيه. من خلفه امتدت اليد الغليظة الجاذبة تكاد تمزق فروته مع شعر رأسه، وفى قلب الضوء المبهر الذى غشاه فجأة.. واجهه مرة أخرى.

كان الوجه قد صار مألوفا وقريبا جدا. وفى نفس الوقت غريبا وبعيدا جدا. أنفاسه تلفحه بينما عيناه الصغيرتان تبدوان كخرزتين دقيقتين تلتمعان وهما تتناءيان شيئا فشيئا كان الآخر يحادثه. ولم يكن هو يسمعه.

وبينما خيط الدم المالح الدافئ يسيل من زاوية فمه فتشربه ياقة قميصة الممزق. كان يجاهد أن تظل عيونه مفتوحة كى يتبين ملامحهم.

ماذا يريدون الآن منه. مرات عديدة يستدعونه للتحقيق وفى كل مرة يسمع أصواتا متباينة كأنها لشخوص عدة. بينما هى الآن تبدو له وكأنها لنفس الوجه ذى العيون الدقيقة المتلاشية على نفس الملامح المطموسة برغم محاولات المراوغة والتبدل.

حاول أن يتماسك وأن يجمع أجزاء الصورة التى تتخللها خيوط من الظلمة والفراغ والألم الممض ولكن الصورة كانت تزوغ منه . ثم تعاود المراوحة أمامه وهى تتبدل . وسرعان ماتتلاشى ثانية ولا يبقى منها فى مجال رؤيته شىء.

أنتبه لحظة وهويرى قبضتى الآخر



تضربان المنضدة التى بينهما بشدة! حاول أن يركز حواسه أن يسمع شيئا مما يصرخ به الآخر. لكنه لم يسمع شيئا . ولم يرغير شفتين دقيقتين حمراوين وهما تتقلصان بشدة.

دفعته قبضة من الخلف فأحس كما لو كانت جبهته قد أرتطمت بحافة منضدة أوشئ ناعم ولين كأنما هو حرف ريشة قد مسه فوق عينيه ثم عبر جسده كله فى خفقة يتردد صداها بعظامه ودمه. وعندما حملوه من تحت أبطيه متجهين إلى خارج الغرفة. مروا به من الطرقة الطويلة المبلطة والتى يغطى أرضيتها وأجنابها ضوء أصفر مبتل . كان يشعر بأن كل ما فيه يتداعى وكأن يدا معدنية فى داخله هو تفصل كل جزء فى جسده عن الآخر. كما أحس للحظة بأن نعاسا شفافا على وشك أن يحوطه!

لكنما هذا سرعان ملا تلاشى إذ شعر بألم هائل يعبره بكامله وكأن هناك حبلا كان يشده إلى بعضه قد قطع فجأة..

ومع الأسى أنطلقت صرخة ملتاثة حادة.

رددتها الجدارن الحجرية فيما بينها فى لحظة خاطفة ثم سرعان ما أمتصها السكون الأصم للمبنى!



رحيل

الحوتى: المنتظر على مائدة الشمس

« ربما يفرغ بعض الحزن
أو يهتز فرع الذاكرة
معذرة
ربما تصحو على طعم المراثى القاهرة »

هكذا تكلم أحمد الحوتى، عام ١٩٨١، فى رثائه لصلاح عبد الصبور، إثر رحيل الشاعر الكبير.

إن قارئ هذه القصيدة سيرى أن شاعرها، الذى رحل منذ أسابيع قليلة، لم يكن يرثى عبد الصبور وحده، وإنما كان يستشرف بعيون زرقاء اليمامة التى وضعها الله فى رأس الشعراء رحيله هو نفسه.« إننى أهواك وحدى، أيها الموت المصفى ».

رحل الحوتى، بعد معركة قصيرة مع مرض بالكبد، تاركا لنا أربعة دواوين شعرية هى: « نقش على بردية العبور– الانتظار على مائدة الشمس– مثلك شجرة زيتون برية، اليمامة والنهر ». كما ترك بعض المسرحيات الشعرية، للكبار وللأطفال، وبعض البرامج الإذاعية.

اهتم الحوتى بالجانب الوطنى والاجتماعى فى الشعر، وربما كان هذا ما صرفه عن أن يتقحم اقتحامات تجريبية جمالية ملحوظة، لكنه ضفر هذا الجانب الوطنى الاجتماعى، التداخل الحار مع عناصر الطبيعية المصرية (وخاصة رمز النيل، والدلتا، والحقول)، مع عذوبة غنائية وافرة.

"الموت" يمثل "تيمة" رئيسية فى شعر أحمد الحوتى، فدواوينه تحض بمرثيات عديدة لراحلين عديدين:

لكنه قبل أن يصبح موضوعا من موضوعات تيمته الرئيسية هذه، كان يعلن:

« هو الحزن،
تكبر نخلته فى دمائى، ويفرخ
أم أنه الفرح المستحيل »؟

نعم يا أحمد: تصحو على طعم المراثى القاهرة.

ح.س

عائـــد فـــى ضفتيـــه

(مرثية إلى صلاح عبد الصبور)

أحمد الحوتى

انتهى وقت القصيده
أفرغى النيل من المجرى.ولى ضفتيه
ربما يغفو قليلا.. ربما..
أهفو إليه

ربما يفرغ بعض الحزن
أو يهتز فرع الذاكرة
معذرة..
ربما تصـــحــــو على طعم المراثى القاهرة
... ...
هل ذكرت الآن أمى..؟!
هل ذكرتِ الشيخ "محيي الدين"..!؟
... ...
عفوا

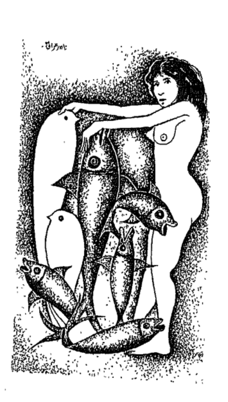
... ...
متعب قلبى لحد الموت،
عفوا ...
هل ذكرت الموت..!؟
عفوا ....،
لا تبالى ...
أفرغىَ النيل .. ونامي
ربما أغفو قليلاً..
ربما يهتز جسم الأرض،
تجْفوه الليالى المقمره،
انتهى وقت القصيدة
ها هو الصـوت الذى لاقـيـتـه فى الحزن دوماً
يمتطى مهر الجراحِ!!
ليس وقت الحب..

وقت الحرب، _
وقت الشوق..
وقت الشعر.. آه
أيها السيف المحمي
أيها الويل الذى يغتال عصفورا..
ويثوي
فوق أبريق الصباح
ازدرد قلبى .. وخذني
حلنى حرفا فحرفا
حلنى طميا ، وكتانا ، وقطنا..
ثم أرجعنى إلى نهرى القديم،
اننى أهواك يا حزنى المقيم
مثل فخار الأوانى
اننى أهواك .. وحدي
أيها الموت المصفى
قد سمعنا .. ما أطعنا
أننا فى آخر السطر.. استرحنا
ينتهى وقت القصيدة
ما أطعنا..
أيها الموت المخادع
يبتدى وقت الرثاء.
... ...
كان يا ما كان
ما أقسى المنايا
حينما تنسل فى الليل وتغتال
صديقا للصباح!
جاءه الموت، تملى وجهه المصرى
- أعفى لحظة -
ثم استراح
كان يا ما كان، أن مات "صلاح"
منصتا عذبا، وكان الكون ثرثارا
وكنا لانبالى بالحياه
حينما الموت أتاه
حينما الموت تملى وجهه المصرى، كنا
لانبالي
آه.. يا طول الليالي
ثم حط الشعر فى عينيه
حط الشوق فى عينيه
حط الحب فى عينيه
حط الحزن فى عينيه
كانت كفه تمتد فى صمت تؤسى
زوجة
أم طفلتيه!
آه يا وجدي؛ ويا عينى عليه
أفرغى النيل ولمى ضفتيه،
من حقول القمح والأرز وأشجار
النخيل
تهرب الدلتا،
متى .. يا أصدقاء
يبتدى وقت القصيدة
ينتهى وقت الرثاء؟

١٩٨١/٨/٢٢

الديوان الصغير

ثمانــون عاماً على ثورة أكتوبر الاشتراكية



مختارات من الشعر السوفييتى

إعداد وتقديم:

حلمى سالم

ثمانون عاما تمر - هذه الأيام- على "ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى" هل نسينا مثل هذه الجملة: ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى؟ وهل بمقدور أحد أن ينسى قيام أول نظام اشتراكى فى التاريخ (١٩١٧)؟ حتى لو حفل "التطبيق" فى هذا النظام بالأخطاء التى أدت - مع الخطة الذكية للرأسمالية العالمية وللنظام العالمى الجديد - إلى انهياره وتفككه؟

ليس فى الإمكان، بالطبع، أن تغدو أسماء ماركس ولينين وجوركى وتروتسكى وماياكوفسكى، وحتى ستالين: مجرد ذكريات.

من أجل ألا ننسي، ومن أجل إنعاش الذاكرة، نقدم هنا مجموعة مختارة من الشعر الروسى والسوفيتي، الذى سبق، أو واكب ، أو أعقب ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمي، بدءاً من بوشكين انتهاء بايفتوشنكو وغيره من الجدد.

وقبل هدف التذكرة، نهدف إلى أن نضىء الجانب الإنسانى الرفيع فى المسيرة الطويلة الغنية لهذا الشعر الجميل، الذى شاع عنه أنه شعر الصراخ السياسى الملتزم بالزعيق وتمجيد السلطات ومديح المشروعات.

فى هذه المختارات سنجد الرقة، والحب، ونقد السلطة، ونقد الذات، والأخوة الإنسانية وجمال البشر.

هذه القصائد، إذن، هى تحيتنا إلى الثوريين الحقيقيين الصامدين فى كل مكان، وإلى صانعى ثورة أكتوبر الاشتراكية، وإلى شهداء مقاومة ظلام ما قبل الثورة ومقاومة تعنت ما بعدها.

وإلى الذين يشكون فى أن الثورات كالعنقاء، تجدد نفسها وتنبعث من رماد الاحتراق.

بل إن هذه القصائد هى تحيتنا إلى الأخطاء، التى بسببها نعرف الصواب:

الصواب الذى لابد سنحصل عليه فى الأيام المقبلة.

وهى قبل كل غرض: تحيتنا إلى السيف الذى قتل بوشكين، وإلى الرصاصة التى أطلقها ماياكوفسكى على رأسه، وإلى جملة خليبنكوف الباهرة:

"بصدر عارٍ تدنو الحرية منا".

نعم: صدر الحرية عارٍ، وصدورنا عارية.

ح.س

عناقيد العنب

الكسندر بوشكين

لن أحس بأى ألم،
ولن أرتاع،
للزهور التى تذوي،
عندما ينصرم الربيع ويتلاشى..
لأننى أحب الأعناب،
وهى لاتزال فى كرومها..
حيث تزداد مع الأيام نضجاً،
فوق نتواءات التلال.
وأحب جمال هذا الوادى المثمر،
وانطلاق الخريف الذهبى العذب،
الخصيب المتألق،
مثل أصابع فتاة صغيرة.

موت الشاعر

ميخائيل ليرمينتوف

مات فى ريعان شبابه
دعوا النحيب عليه
فلن يفيد الثناء ولا اللوم ولا البكاء
لأنه قد مضى .. ولن يسمع من هذا شيئاً.

مات كما عاش رجلاً
وأصبح الشعب فقيراً،
بعد أن كان من أغنى الشعوب
فقد سلبوه أعظم شعرائه.
توقفت ضربات القلب القوى...

ترى .. ما الذى حرك يد قاتله؟!
المأفون الذى أصابه .. كان غريباً عن بلدنا
لم ينشد إلا الحظوة لدى القيصر
وما كان الشعب إلا موضع احتقاره
وبيت الصديق لم يكن مقدساً فى عينيه
أشعل نيران الغيرة فى قلب الزوج
وصرع من كان فخرنا ومجدنا.

هذا الذى لم يشبهه أحد فى حياته
يرقد الآن شاحباً..
جثة بين أجداث عديدة
هذا الذى كشف لنا فى قوة بالغة الحياة
عن أعمق أغوار القلب البشري
كيف استطاع أن يخدعه ، صعلوك مأفون؟
اقتصوا من الجريمة..
لكى لا تخجل الأجيال القادمة من جبن آبائها
وحتى لا يتحصن الذين يعبثون بمقدساتنا
خلف حماية القانون الكاذبة

فما من شىء يملأ فراغ القلب الذى انسفح دمه
ومادام هناك إله خالد عادل
فسيظل غاضباً كلما صلينا له
إذا لم ننتقم من هذه الجريمة
وسيرد على صلواتنا فى غضب
لتغض ينابيع أغنياتكم
لأنكم عجزتم عن تكريم شاعركم
ولن أرسل لكم،
شاعراً آخر بعد اليوم.

أغنيـة

فيلمير خليبنكوف

بصدرٍ عار.. تدنو الحرية منا،
تنهمر زخاتها كأمطار من الورود فوق قلوبنا،
وها نحن نسير خطوة خطوة.
فى موكبها العظيم.
نتحدث مع السماء وكأنها خدين لنا،
نحن المحاربين.. سنعتصم بالوحدة،
وسنتسلح بالقوة..
بالدروع ، وبالدرقات، وبالتروس،
من أجل أن يملك الناس.. كل الناس،
زمام الأمر فى أيديهم،
إلى الأبد.. وفى جميع المجالات..
دع الفتيات يغنين فى النوافذ ذات الستائر،
فـوسط أغنيـاتهن عن الغـزوات القديمة،
سـتطل الشـمس التى كـرست لخدمتنا،
وسيطل الناس..
فى قوتهم .. وفى سيادتهم.

بسالة

آنا اخماتوفا

إننا نعرف أن تعليق مصيرنا على التوازنات ، مرفوض..
فنحن صانعو التاريخ..وساعات الشجاعة قد عركتنا،
وامتحنتنا أخيراً..
والبسالة ، لن تهجرنا أبداً،
إننا لا نهاب الموت،
حيث تزمجر الرصاصات المتوحشة،
ولا نبكى فوق أطلال البيوت التى نهبت،
من أجل أن نحافظ عليك..
يا ألفاظنا الروسية،
يا لغة الأرض الروسية العظيمة.
وسوف نبقى نطقك الطلق النقى،
ونورثه للأجيال الجديدة..
وسوف ننقذك، حتى نتنفسك،
إلى الأبد..

بوريس باسترناك

هاملت

لقد انتهت الضجة، وها أنا أدلف إلى المسرح
وأتكئ على الباب المغلق
وأحاول أن أنصت للأصداء البعيدة،
علنى أعرف منها،
ما تخبئوه لى الأيام

تستهدفنى ظلمة الليل الحالكة
وعلى طول المشهد، يصوبون نحوى،
الآفا من مناظير الأوبرا.
أبتاه يا أبى..
نح، إن استطعت ، هذه الكأس عنى

إننى أحب تصميمك الحرون،
وقد قبلت أن ألعب هذا الدور.

ولكن الآن، بدأت تمثل مسرحية
جديدة،
فدعني أرتاح ، من هذه المسرحية
الجديدة.

سلفاً صُمّمَ كل جزء من هذه اللعبة
سلفاً حددت النهاية، وعُيّن الطريق
الذىسأسلكه
إننى وحيد،
بينما رسمت كل الأدوار للمرائين
وأن تعيش حياتك، ليس فى سهولة
أن تجتاز حقلاً.

أمام المرآة

يورسلاف خودا سيفيتش

أنا .. أنا .. أنا..
يا لها من كلمة غريبة!
أهذا الرجل الواقف هنا هو أنا ؟.
أيمكن أن توجد أم تستطيع أن تحب
هذا الشخص،
بسحنته الرمادية المشربة
بالصفرة،
وبشعره الذى يدب فيه المشيب،
والذى يعرف كل شىء وكأنه
شيطان؟

أيمكن أن يكون هذا الرجل الواقف
هنا،
هو الصبى الذى اعتاد الرقص،
فى حفلات الرقص القروية فى
أوستانكينو صيفاً ؟
أهو أنا...
من ألهمت كل إجابة من إجاباته،
الشعراء المحدثين،
الاشمئزاز والغضب والخوف؟
أيمكن أن يكون هذا الرجل الواقف
هنا،
هو نفس الرجل الذى أعتاد أن يبدد
كل حيوية صباه،
فى المناقشات التى تمتد حتى
منتصف الليل..؟
أهو أنا ...
من تعلم أن يعتصم بالصمت
والسخرية
عندما يواجه بمناقشة مأساوية؟

إنك اليوم فى مفترق الطرق،
فى رحلتك القاسية عبر الحياة،
وها أنت تمضي.. من قضية تافهة
إلى أخرى،
مع أنك تدرك، أنك قد فقدت
طريقك
فى هذه المتاهة المهجورة،
وأنك لن تستطيع أبداً،
أن تتعرف على آثار خطاك التى
طمستها الأيام.

وحتى لو طاردتنى النمور
فإنها لن تستطيع أن تقصينى
عن عالمى الخاص،
فهنا، لا يقف فيرجيل عند كتفى
وأنا هنا وحيد إلى أقصى حد
داخل اطار المرآة،
التى تنبئنى الحقيقة.

حبُّ الجنديّ

ايجور - إيسايف

لم تنتظرني
ناديت ناديت
ولكنى بقيت وحدي
وانعرزت فى أضلعى الشظايا
من شدة الهيام
وحلت الكآبة
بالقلب فى الصميم
كآبة مقيمة
هيهات أن تسكن أو تنام
فلتأخذ القرطاس والقلم
واكتب عليه ما أقول:
لا بأس يا جندي
فليرحل الحب مرفرفا!
وارجُ له التوفيق والأمان
فالحزن ليس دائماً يحطم الإنسان.

أغنية لفلسطين

رسول حمزاتوف

ليل طويل يضنيه حزن موجع ، ولا فجر للحزن ، فأين
أنت يا فلسطين؟ حارق ربيعك، وشتاؤك حارق،
شهيق دائم ، فأين زفيرك يا فلسطين؟
يذبل وردك ويجف نبعك ، والمغيب دموى .. فأين فجرك يا فلسطين؟
أبدية أنت فى الحلم، وفى المنام والأغانى .. فهل نسى الله
رملك وحجرك ، ولم يسمع أغانيك وصلواتك؟ خرس الطير
على سعف نخلك المبتور ، وصرت جرح جسد الأرض العربية البليغ ..
نامت القنابل على وسائد أطفالك مكان اللعب،
وسن أطفالك خناجرهم فى المهد، فأى الأغانى أغنى لك
يا فلسطين ؟ وأجمل أغانى العالم أنت!
يدق القلق أوتار الروح، فأى الحكايات أقص عليك،
ولم يبق من حكاية مضيئة غيرك
فى المهد الغريب ، غادر النوم والأمان عيون أطفالك،
ولا سعادة لهم يا فلسطين.
حزن موحش فى تونس ، ولا فرح فى باريس،
ولا أجمل منك يا فلسطين.
مساجد القدس، ونهر الأردن، وكلنا نغني
ونعرف أغنية واحدة .. أننا سنعود إليك يا فلسطين!

جواز سفرى السوفيتي

فلاديمير ماياكوفيسكى

إننى أدمع مثل الذئب، إزاء البيروقراطية..
والإجراءات الرسمية،



ويستحيل أدبى واحترامى ، إلى استخفاف..
من الشيطان نفسه ، بل إلى ازدراء.
وأكاد أقذف دونما رحمة،
بكل أوراق الإجراءات الرسمية،
فعلى طول واجهات العربات ، والقمرات، والأكشاك،
علقت قائمة التعليمات الرسمية،
إنهم يجمعون البطاقات .. وقد أعطيتها لهم،
فكتيبى القرمزى الحبيب .. فريد بين البطاقات وجوازات السفر،
لأن له شفتين باسمتين..
وبرغم ميلهم جميعاً إلى الاستهانة به،
فإنهم اضطروا أن يلتقطوه باحترام..
وأن يمنحوا الجميع الفرصة، لترمق عيونهم على غلافيه..
الأسد والخرتيت ، يضطجعان فى استرخاء..
تحت عيون الأصدقاء الطيبين..

إنهم يلتقطونه ، وعيونهم مسبلة فى خجل،
مسبلة إلى أقصى حد..
يأخذونه وكأنهم يأخذون بقشيشاً،
جميعاً .. من الأمريكى حتى البولندي،
يختلسون إليه نظرات حزينة،
وينشجون فى خرس،
دون أن يديروا..
رؤوسهم الملفوفة بالقماش كالكرنب،
أو يطرف لهم جفن،
لأنهم يحاولون مداراة أحاسيسهم،
وهم يأخذون البطاقات،
من السويدى ومن النرويجيين الشواذ،
وفجأة .. يبدو على هؤلاء الرجال الظرفاء..
وكأنهم سيعولون،
هؤلاء اللطفاء الرسميون جداً..عندما يأخذون جواز سفرى،
ذا الغلاف الجلدى الأحمر..
يأخذونه وكأنهم يأخذون قنبلة،
يأخذونه مثلما يأخذون قنفذاً،
يأخذونه وكأنما يأخذون شفرة حلاقة، شحذت شفرتاها،
يأخذونه مثلما يأخذون حية رقطاء، طويلة وفخمة،
وفى النهاية ، فإن عشرين مخلباً ، ذات أسنان مسممة،
تطل من عيون البوابين والسعاة،
لتلدغنا بنظراتها ذات الدلالة،
وهم يتمتمون بأصوات خفيضة..
"سأحمل لك حقيبتك..
من أجل الشيطان..
يا عزيزى..."
أما المحققون البوليسيون،
فإنهم ينظرون إلى جواز سفرى
بنظراتهم البوليسية المستريبة،

لكن وسط كل هذه النظرات المستريبة،
ألمح بحبور لا حد له.. جندياً صغيراً يرشقنى بنظراته،
يملؤه احساس عميق بسيط، بأنه يستطيع أن يأسرنى..
بشارته الصليبية الطراز

وبنظراته التى تنفذ إلى أغوار القلب..
لأننى أمسك فى يدي، مطرقة متينة ومنجلاً كبيراً
هما .. جواز سفرى السوفيتى الأحمر

إننى أدمع مثل الذئب .. إزاء البيروقراطية،
والإجراءات الرسمية،
ويستحيل أدبى واحترامي، إلى استخفاف..
من الشيطان نفسه ، بل إلى ازدراء.
وأكاد أقذف دونما رحمة،
بكل أوراق الإجراءات الرسمية،
لكل هذه..
سوف أنتشلها،
من جيب سروالى الواسع،
تلك الحمولة التى لا تقدر بثمن،
فى قائمة الشحنات،
أقرأ جواز السفر هذا، وأغتبط،
لأننى مواطن،
فى الاتحاد السوفيتى الاشتراكى.

الشاعر

سيرجى يسينين

ماذا يعنى أن تكون شاعراً،
إنها تعنى:
فهماً للأمور بتعمق كامل،
وتسليحاً لذاتك بالرقة والحساسية،
وأن يعيش الناس فى دمائك،
يغتسلون فى عروقك.
إنها تغنى.
أن تمنح الناس الأغنيات الفياضة، بسخاء..
قبل أن تدعى إلى العطاء،
فالعندليب..
ذلك الطائر الذى تأبه به ، يملك أغنية واحدة..
ولكنه يبث فيها كل شىء.
وكذلك عصفور الكناريا..
ذلك الطائر الذى تقتدى به،
لكنه شىء حزين ومؤسف
أن على صوتك أن يكون عذباً وصافياً،
فكم هى فجة..
تلك الأغنية التى تترنم بها

الكتب المقدسة،
التى وضعت الخمر بين المحرمات،
استحقت أن تترك..
لتصفر أوراقها فوق الأرفف،
فالهدوء الذى يتركه النبيذ فى النفس،
هو الذى يلطف من معاناة الشاعر،
عندما يجلس إلى مكتبه،
ويستنزف نفسه فى الأغنيات..
وعندما يذهب لملاقاة تلك الفتاة التى أحبها..
فيجدها بين ذراعين آخرين،
فإنه سوف لا يطعنها بسكين..
إذا ما كانت الخمر .. قد تركت فى نفسه،
مفعولها السحرى الألاق،
فعوضاً عن الغيرة والحسد،
ستقر فى نفسه الكياسة والمروءة،

وسيؤوب فى سكينة..
إلى البيت الذى جاء منه.

سوف أعيش جواب آفاق..
وسأموت متسولاً..
فبليتى .. بين بلايا الشعراء،
... أصغرهم جميعاً.

بالقرب من لينيجراد
نيقولاى تيخونوف

فى سلام ، ترقد التلال والحقول
والوديان الكامدة الخضرة.
وتنهض الغابات وتخبو،
مثل قطعان من السحب الكسولة.
لكنها تبقى أمامى دائماً، متعرجة، ملتوية، وصامتة،
يتخللها جميعاً طابور غير مرئى من الجنود.

وفى كل الطرق المنحدرة من بحيرة لا دوجا،
تستطيع أن تقتفى آثارهم،
وهم يمضون صوب الخليج الفنلندي
الذى تجرى نحوه البحيرة.
وسوف تجد هذه الطوابير مرة أخري
فوق خرائط المدفعية القديمة
المؤرخة ، بالأصابع المروعة لعام ١٩٤١

وفى أيامنا هذه، حيث لا يزال ذلك الطابور
من الجنود، حياً يتنفس
مثل سكين شقت قلبك إلى شطرين.
تحرك أنفاسه أوراق الغابات
كما تحركها أنفاس الصيف.
وفى المكان الذى مر فيه هذا الطابور ذات مرة
تنهض البيوت التى أعيد بناؤها من جديد.
وربما فى أيامنا هذه،
لا يستطيع الجيل الجديد
أن يرى هذا الطابور كما ستراه عيون المستقبل
عندما نحيي ذاكرهم،
وعندما تنهض شامخة أحجار النصب التذكارى للشهداء
فى أيامنا هذه،
تبدو تلك المناطق، وكأن الدخان لا يزال يتصاعد منها
وكأن الأضواء المبهرة لاتزال تصعق ظلمتها
وهى تشتعل عند تخومها،
حيث يتحطم الأعداء الذين التقوا عندها بحتفهم.
ولكن أصخ السمع
فإن أشجار الصفصاف سوف تبدأ الحديث
تعال، وأنصت، إلى كلمات حفيفهم،
عندما تنادى الرياح، التى تعرف أسماء الأبطال،
على اسم كل واحد منهم.

حب

ميخائيل سيفيتلوف

فى بعض الأحيان
تشغلنى محادثات الشباب
فى الطرقات الصاخبة أو فى الحدائق الهادئة
وفجأة ألمح
تحت قشرة الوجوه المألوفة
وجه الحب الهائج المضطرب

صدقنى يا عزيزى..
لن يظل الزمن ملكك إلى الأبد
ولن تدق لك الفصولُ الأجراسَ
قبل أن تلوح مقبلة
وعلى طول الشوارع والممرات الهادئة
ألمح العشاق بالأزواج وبالعشرات
بينما يتعقب القنوط خطواتك
يا من انسلت سنوات شبابك

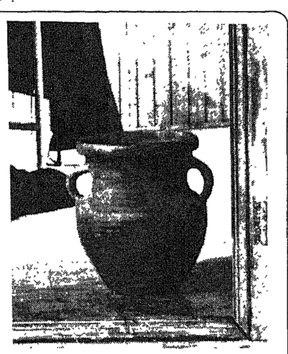
أخبر عنى سنوات الكبر، وقل للموت
أننى سأظل أرقب بوضوح
انحدار أرجوحته الجحيمية برفق
عبر السماء المتبرعمة بالألوان الزاهية
كحديقة جيورجية أنعشها الربيع

وأننى أرى أيضاً
الفجر مقبلاً خلف خطاه
خطاه الليلية، التى أسمع فيها وقع العزلة الأملس
أوه.. يا من ابتهلت ألا يأتى
ورغم ذلك.. تجاسر وأقبل فى صفاقة
فنبال تلك الخطوات الليلية
تتصيد العواطف المشبوبة
تنتزع منها الحياة فى ثوان قليلة
وفى هذه الأيام
تتم تلك الدائرة بسرعة رهيبة
يتفتت لها قلبى المرهف

أوه .. لقد أقبل الفجر
كإنسان عزيز طال انتظاره
أقبل، بعدما تسكع بخطواته الساحرة
وأخذ سلتك ثم ذهب مبتهجاً
كما يذهب الآخرون، لجمع التوت المتساقط

الغابات ستنقل إلينا بهجتها
وأشجار السنديان العتيقة
ستبتسم لنا، وتهمس فى خفوت
"أن الحب شىء رائع
ولكن من النادر، بالتأكيد ، إذا ما حومت
بالقرب من الخمسين
حتى أن تتذكره".





جويا

أندريه فوزنيسينسكى

إننى جويا مطروح فى الحقول العارية الجرداء
عيناى حفرتان، صدفتان، فوهتا بركان
اقتلعهما الأعداء من محجريهما،
إننى آسف،
فأنا صوت الحرب
صوت المدن الخربة المتفحمة،
الرازحة تحت الثلوج،
فى شتاء عام ١٩٤١.
إننى جائع
إننى حلق امرأة مشنوقة
جسدها مثل جرس يتأرجح فى ميدان عار
إننى جويا..
أوه .. عناقيد من الغضب
إننى أبذر فى نيران المدافع التى
تصلى الغرب
رماد الضيف الثقيل
إننى أدق النجوم المصمتة بمطرقتي
وكأننى أدق المسامير فى سماء تذكارية
إننى جويا.

أجنحة

الآلهة تغط خلف السحب،
فى أرجوحة من الشباك،
مثل ذكور النحل الصخرى.

ماذا تعنى الآلهة بالنسبة لنا؟
أو الطيور؟
أو كل زخارفهم؟
أو الأجنحة؟
وماذا رأت العصور فيهم؟
أقرب ما يكون إلى الهياكل العظمية

السحب تعتصرهم،
وسفننا العجيبة تتباهى بلا شىء،
والأجنحة تمضى،
فى بحار النسيان.
والإنسان يبحث عن أشياء جديدة،
عن وعد جديد يحضر،
الإنسان الشجاع،
الإنسان المجنح.

كلام

يفجيني ايفتوشينكو

قالول لى:
أنت رجل شجاع،
وأنا لست كذلك.
فالشجاعة لم تكن أبداً شيمتى،
فقط، أعتقد أنها لا تناسبني،
ولهذا جردت نفسى منها، كما فعل الآخرون،
صوتى.. لم يخفه الركود، لأنه،
ليس أكثر من ضحك على الزيف،
فلست أكثر من كاتب،
لم أش بأحد، ولم أشهر بأى شىء،
كما لم أتخل عن فكرة آمنت بها.
ناصرت الجديرين بالمناصرة،
وفضحت عديمى الموهبة، والكتاب الجهلة،
وعلى كل حال..
فإننى أفعل ما ينبغى أن يكون.
والآن....
يحتضنوننى ويقولون لى:
أنت رجل شجاع،
فإلى أى حدٍ، سيشعر أطفالنا بالمهانة،
عندما يخبرونهم بتلك الفظائع،
ويذكرونهم..
كيف أضحت البساطة العامة النزيهة،
فى هذا الزمان الغريب،
شيئاً يقال له الشجاعة.

انتظار

ستأتى حبيبتى..
ستفتح ذراعيها وتحتضنني،
ستفهم مخاوفي.. وترقب تغيري،
وعندما ترخى ظلمة هذا الليل القاسى سدولها،
ودون أن تقف لتصفق باب التاكسى وراءها،
ستقفز عابرة السقيفة البالية..،
وتصعد الدرجات عدواً،
متوقدة بالحب والسعادة،
ستصعد الدرجات عدواً،
وتأخذ رأسى بين يديها،
وعندما تعلق معطفها فوق الكرسى..
تنزاح من الغرفة .. كل الكتل الزرقاء.

المزاح

الملوك والأباطرة والقياصرة،
الذى فرضوا سيادتهم على الأرض كلها،
كانت أوامرهم تنفذ على جموع البشر الغفيرة،
لكنهم لم يستطيعوا أن ينفذوا أوامرهم على المزاح.

أيسوب، جواب الآفاق..
كان يزور قصور الرجال المشهورين،
الغارقين فى لذائذ الراحة الناعمة،
طوال أيام حياتهم..

وكان فى نهاية الأمر يعتقد،
أنهم ليسوا أبداً ، أفضل من الشحاذين.
وفى البيوت..
حيث النفاق والمراءاة،
يتعقبون خطوات الجميع.
كان هناك دائماً،
الخوجا نصر الدين بمزحه وسخرياته اللاذعة،
التى أقلقت ذوى العقول المتوسطة،
مثل عراك بيادق الشطرنج..

لقد حاولوا أن يشتروا المزاح،
ويحيلوه إلى عميل لهم،
لكن المزاح لا يمكن شراؤه،
لذلك فقد حاولوا أن يقتلوا المزاح،
لكن المزاح كان يحك أنفه دائماً لهم،
فمن الصعب أن تحارب المزاح،
لقد شنقوه مرة إثر أخرى،
وكان رأسه المقطوع،
يترنح فوق سن حربة مشرعة،
ولكن حالماً يبدأ المهرجون،
فى الزمر ، والصفير، وقص الحكايات الماجنة،
فإن المزاح يهب واهناً،
يصيح بصوت خافت..
"لقد رجعت .. إننى هنا"
وتبدأ أقدامه فى توقيع رقصها الساخر،
بمعطف قديم منحول الوبر،
وقد ارتدى وجهه المنكسر الذليل،
قناع الندم..
فهو الآن مجرم سياسي،
ولذلك فقد اعتقلوه،
وعندما دلف إلى ساحة الأعدام،
بدا فى صورة من استسلم تماماً،
وكأنما يبغى أن ينتقل إلى الآخرة راضياً،
لكنه فجأة،
ينفض عن كاهله معطفه،
تتماوج يداه بحركات عصبية،
ثم يهرب..
لقد حبس المزاح فى الزنزانات كثيراً،
لكن السجن كان مفيدا له إلى أقصى حد،
فقد مر المزاح ، مرتفع الرأس،
من بين قضبان السجن ، وحوائطه الحجرية،
وهو يسعل سعلات مصطنعة،
مثل أى رجل من ذوى الحيثية،
ثم تقدم متجهاً صوب قصر الشتاء،
مدفعه فى يده،
ونشيده على شفتيه.
لقد ألف الوجوه المتجهمة،
وما عاد يهابها،
وفى بعض الأحيان،
ينظر المزاح مازحاً إلى نفسه.
ويحس بأنه:
خالد، رشيق، مبادر،
يستطيع اقتحام أى شىء، وأى شخص،
لذلك.. طوبى للمزاح،
لأنه .. رجل شجاع.

همنجواي

بيللا آخمادولينا

فى تلك الأرض البعيدة،
التى ما تزال تذكر ابراهام لنكولن،
انتحبت مدينة صغيرة بأكملها،
على روح ماتت.
وكان نشيج برج كنيستها،
مفجعاً كنواح امرأة.
من أجلى كانت تبكى تلك المدينة،
من أجلى كانت تقرع أجراسها على مهل.

من أجل الفتيان فى ريعان الصبا،
الذين اقتربوا بالكاد من سن الكهولة،
وتجندلوا بلا أوانٍ،
ليحققوا الظفر فى الحرب،
من أجل النساء اللاتى انتهت متاعبهن المحدودة،
إنها كلها تقرع من أجلى،
أنا الأخرى...

من أجل الشيوخ على رأس الأسرة،
الذين غابوا فى طيات التاريخ،
ومن أجل الذين وهبوا أرواحهم للبحر،
ومن أجل الأجساد المتغضنة كالمومياوات،
المكفنة بالغموض،
من أجلى.. من أجلى.. من أجلى

ثمن فراء الدب

أناتولى بريلوفسكى

ما هو ثمن فراء الدب؟
هذا الفراء الرائع الزاهى الجميل،
دعنا نري..
أيام من المشى المتهمل بين أدغال الغابة،
دونما خرائط ، أو نيران موقدة.
وسط أسراب من الباعوض تئز فى مرح،
وأسوأ ما فى تلك الشرور الخبيثة،
أن القتال يأتى دائماً مصادفة،
وأن لدغات الباعوض تتوالى بإلحاح وجسارة،
وطلقات البنادق تجرى مع الحظ،
عندما يسيطر الخوف عليك.

ولكن .. عندما تضغط على زناد سلاحك،
بيد ثابتة ، وأصابع مدربة طيعة،
فإن قذيفة وحيدة مفردة ، ستنطلق بحبور لا حد له،
لتقتُل الفريسة فى الصميم.

أما ذلك الصبى البسيط العجوز..
فإن الرعب يتملكه دائماً ، كلما سمع زئير الدببة وهديرها..
لأنه موقن،
من أن الصيد بالنبلة وحده، يمنحه الشيء الوفير،

أما بركة من الدم،
فإنه لا يملك حيالها غير .. الصمت..

وحتى الشك.. فى أن الدب مازال حياً،
عمل يحتوى على كثير من الشقاء والمخاطرة،
فإننى أراهن .. أن يستطيع واحد،
أن يجرى محاولة أخرى للتأكد،
فهناك .. بين كل عشرين دباً تصيبهم،
عشرة مازالوا أحياء ، وعشرة ماتوا حقاً.
هذا هو الثمن..
مضافاً إليه فوق ذلك..
سبعة روبلات قيمة تجهيز الجلد.

أحلام

كوربانازار عزيزوف

كم حلماً تراه الإنسانية فى ليلة واحدة؟
أفكرٌ شخص منكم فى تلك القضية الهزلية؟
فالأحلام تأتى فى مناسبات قليلة،
لتكشف الأسرار الباطنية
التى يجهد القلب فى مواراتها..

الدجاجة ، كما يقولون، تحلم بالقمح والذرة،
والسماء المهمومة البعيدة،
تحلم بعناق الأرض،
وفى أحلام المحرومين من الحب..
تحوم دائماً كالشوكة..
الفتاة التى رفضت مبادلتهم الغرام.

المدينة الصاخبة ذات الشوارع الحجرية،
تحلم بالأعشاب المضمخة بالندي،
والنباتات المتسامقة وحدها فى الفضاء؛
بلا توقف..
تحلم بالسلام والهدوء،
الذى تتيقن بأن واجبها أن تنشره فوق الأرض.

كل واحد منا يحلم ، لأننا جميعاً أبناء الآلام،
التى قاسينا منها،
وأبناء الأحلام التى تربينا عليها..
ولكننا دائماً..
فى ليالى الأعياد، وفى الأمسيات المألوفة،
نصمت هنيهة، ونتجهم..
عندما تطل علينا،
ذكرى هؤلاء الذين تجندلوا
فى الحرب الماضية،
الحرب الكبيرة..

ملف



السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا جديدة

ترجمة د. نوفل نيُّوف

نشرت مجلة «فن السينما» الروسية مداخلات الملتقى السينمائى الذى نظمه «صندوق دعم وتطوير فن السينما» فى إطار مهرجان موسكو الدولى الـ ١٩ - حزيران ١٩٩٥ - تحت عنوان «السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا جديدة». وتقدِّم هنا خمس مداخلات تلقى على هذه المشكلة أضواء تمثل وجهات نظر مبدعين فى مجال الأدب والسينما ينتمون إلى بلدان وثقافات متباينة.

ن. نيوف

١- دانييل دوندورى - عالم حضارات - روسيا

تلعب الثقافة الفنية دورا لا يُستهان به فى نشوء الأزمة الفكرية المتعددة الوجوه التى تنهش روسيا ما بعد الإصلاح. لقد كان الفنان فى روسيا دائما يقوم مقام المعلِّم أو الداعية، ولم يعتبر نفسه أبدا ممثلا لمجال التسلية، مثلا، أو للـ «شو - بيزنيس».

ومع سقوط النظرية الشيوعية انهارت التصورات المستقرة حول الوجود الاجتماعى والإبداع الفنى، وأصابت تقلبات التضاريس هذه كلا من الأفكار والأساطير والأهداف ونماذج الأطفال، أى مبادئ التعامل مع الواقع نفسها. فالآن تصور أفلام يرفض الجمهور مشاهدتها، وتقام مهرجانات لا حاجة لأحد بها غير منظميها. وهناك أعمال كثيرة حرمت من حق وصفها بالراهنية والأهمية. فشعبية الأفلام التليفزيونية التى أنتجت فى عهد يلتسين - مثلا - أقل بعشر مرات أو خمس عشرة مرة من تلك التى أنتجت فى ظل الحزب الشيوعى السوفيتى، الأمر الذى

أدى إلى انخفاض عدد مرتادى دور السينما عشرين مرة.

إن «الواقع الثانى» الذى أبدعه سينمائيونا (فإبداعات الأدب والمسرح أكثر تعقيدا) لا يقابل بصدود المتفرجين وحدهم، بل - وهذا ليس مؤشرا عرضيا - وبصدود النقاد أيضا. على أن ما انتفى منذ زمن طويل ليس الضغط الأيديولوجى القاتل وحده، بل - وتحاشيا للتشكيات الشاملة - والإملاء الاقتصادى الفعلى أيضا، مادامت السوق نفسها لم تعد موجودة.

إن السينمائيين يعيشون منذ ١٩٨٨ فى ظروف الطلب الذاتى الاستثنائية، حيث المحرر الوحيد هو الفنان ذاته. ويتأثر الوعى الفنى بنماذج المحترفين المكرورة (الكليشياهات) التى يقتبسها من يسمون بالمثقفين المبدعين. فهؤلاء هم بالضبط من نالوا فى السنوات الأخيرة جميع حقوق السلطة الرابعة، ويقومون بالرقابة على مضمون قنوات التليفزيون، والإذاعات، والصحافة الواسعة الانتشار، والثقافة الجماهيرية. لقد حظى المثقفون أخيرا بالحق الشرعى المرغوب بإنشاء أى شكل من أشكال المعارضة، وبالتعبير عن مختلف التصريحات البرنامجية. ولكن تبين أن هذه التصريحات فى غاية البساطة - بل والاعتيادية: الكارثة الشاملة، الحيرة، اليأس وفقدان الأمل. حقا لم يكن فيها تلميع وبهرجة، إلا أنه لم يكن فيها تطهر تراجيدى أيضا. كل ما حدث هو أن «الطريق الوضاء» الذى منينا به طويلا، ن. ن. أصبح «مظلما»، وشرعت تزدهر الجمالية الزائفة والابتعاد عن الواقع.

إن السينما المعاصرة لا تعتزم، أو هى بالأحرى عاجزة عن أن تلعب دورا علاجيا نفسانيا طيبا. وهى - على مستوى الأسطورة الجماهيرية الإيجابية - غير قادرة على انتشال مشاهديها من مكامن الخوف والتخفى السيكولوجى. فأبطال الأفلام أناس معطوبون، شاذو السلوك، إذ أن معظمهم مجرمون، حشاشون، عاهرات، وشلة حثالات. يقولون إن عرض الأفلام مات، فليعش العرض! وماذا سنعرض؟ ليس على هوامش مهرجانات أوروبا، بل فى دور العرض عندنا؟ إذ لا يجوز أن تعتقد جديا بأن المشوهين والعصابيين والمجرمين هم أبطال زماننا، وأن مواضيع الأفلام التى نراهم فيها هى شرط النجاح التجارى.

أحيانا لا يكون أمام الطبيب مفر من اللجوء إلى العلاج بالصدمات الكهربائية. ولكن لا يجوز أن تستمر هذه الصدمات إلى ما لا نهاية. فهى حين تتحول إلى عنف تفضى إلى الهلاك. إن المشاهدين مصابون بالرعب من كون السينمائيين يرغمونهم على التصالح مع الإخفاق والعذاب، يرغمونهم على إعادة النظر فى قيم عاشت وماتت فى سبيلها أجيال. على أن بضاعة هوليود، بمختلف مستوياتها، شديدة التنبه إلى متطلبات جمهورنا الكبير، بحيث أصبح المراهقون الروس يعبدون شوارتسنيجر، وفان دام، ولن يفوتوا أبدا أى فيلم جديد من أفلام توم كروز مع آخر أعمال كيفن كوستنر.

ومن الجلى تماما أن مؤسسات الدولة هى - فى اللحظة الراهنة - رهائن لما خلفه الطلب الذاتى من عواقب تدميرية، أو بتعبير آخر للأزمة الأيديولوجية التى تفضى إلى النتيجة الفنية. فالفن الجماهيرى عديم المعنى فى صحراء أسطورية. بل ومن العار أن نذكر بذلك. إن الموظفين الحكوميين، وقد أرعبتهم الملاحظات القريبة العهد، عاجزون عن مواجهة ضغط «حقيقة الحياة» التى خلعت عنها الأسطورة، والتى تعتبر بالفعل طلبا اجتماعيا محددا -

بعلامة سلبية ـ أيضا، أى تمثل تدميرا.

إن السلبية الاجتماعية والنضال ضد الشمولية، الروح التجارية، بأسوأ معانيها، طبعا، عاملان يخرجان المنتج من الإنتاج الفنى، فى حين يمثل المنتج قوة بالغة الأهمية، وغير معادية للفن إطلاقا. وما يزال المخرجون السينمائيون عندنا لا يرون فى المنتج، حتى الآن، إلا بقرة حلوبا. ولكننا ما نزال بعيدين عن الصراع ضد المنتجين الحقيقيين ـ الذين تحدث ويتحدث عنهم مشاهير الفنانين فى الغرب ـ بعدنا، على كل حال، عن الحوار البناء معهم. وطبيعى أن تكون فعالة هنا تلك المعايير الاجتماعية النفسية التى ماتزال راسخة فينا، ولا تتيح لنا التحرر من أنماطنا المكرورة «كليشيهاتنا»، الممجوجة، والخلاص من ذلك الرهان الذى يفوق الحياة، كما هو معروف. إن مجتمعنا المصدوم بسينما العنف والجنس يطالب بعودة «الفردوس المفقود» فيما يفقد الفن نفسه مهارته العريقة فى تقديم نماذج المستقبل الحية.

وتزداد وضعنا صعوبة بسبب عدم قدرتنا على الاندماج مع أى من الأنساق المعروفة، وعجزنا عن التعامل مع توليفات من نوع «اشتراكية الانتقال إلى اقتصاد السوق» و «الثقافة الجماهيرية النخبوية» و «ما بعد حداثة ما بعد الواقعية».. إلخ. فهذه المفاهيم لا تستخدم الآن إلا فى أوساط ضيقة جدا، معظمها يدعى الجمالية، أو هى تخلع صفة غيبية على أفكار منسية من زمان.

إنه ليطيب لنا أن نناقش فى ملتقانا هذا، بل وأن نتدارس بالتفصيل، إذا ما أتيح لنا، نماذج رؤية العالم بعد العهد السوفيتى، وربما أيضا التداخلات الفجائية بين «القديم والجديد».

٢ ـ يورى أرابوف ـ سينارى، كاتب، شاعر ـ روسيا

ينبغى أن أقول إن تسمية هذا الملتقى لا تبدو لى موفقة. فـ «البحث عن أيديولوجيا جديدة» فى السينما مسألة فى رأيى ـ مقضى عليها بالإخفاق. أولا، كرهنا أم أحببنا، لأننا نعيش فى سياق ثقافة ما بعد الحداثة، وثانيا، لأن السينما عندنا شرعت تصبح «قضية خاصة» أكثر فأكثر، أو بالأحرى لديها هذا النزوع.

إن وحدة الأيديولوجيا، بالنسبة لظروف ما بعد الحداثة، أمر عديم الجدوى. فمفهوم ما بعد الحداثة لا يعترف بأى قبليات (بريورى) روحية، لا يعترف بمرجع أعلى، وبالتالى فهو يخلو منذ البداية من أى توجه روحى ومن سلم للقيم، من محور.. ما بعد الحداثة تيار متعدد الآلهة، يسمح للفنان بأن يعتنق، داخل عمله، أية أفكار دينية، وأن يؤمن بأية آلهة، أو ألا يؤمن بشىء إطلاقا. بهذا المعنى تكون ما بعد الحداثة مساوية لظاهرة التعدد الثقافى، ويربط بينهما اقتران كل منهما بالديمقراطية. فالديمقراطية لا تفرض على المجتمع منظومة من الوصايا والمحرمات (تابو). ذلك أن القيمة الوحيدة، والرئيسية، التى تنطوى عليها الديمقراطية هى الحرية وحقوق الإنسان. ولكننا نعرف، من التراث الكلاسيكى الروسى، أن الإنسان «واسع»، يتطلب الكثير، ويريد «العالم كله».. وعلى ذلك تكف الثقافة عن كونها خلية تلجم الغرائز الأولى، فهى خلو من القبليات، يتساوى فى الحقوق لديها الصنم الأفريقى والمسيح. والحال، فإن التعددية المعاصرة هى عودة إلى عالم ما قبل المسيحية فى دورة تاريخية جديدة.

فضلا عن ذلك، تجرى داخل ما بعد الحداثة عملية إخضاع العلامة الثقافية للكومبيوتر، أى أن العلامة الثقافية تفقد محتواها القيمى ومعناها معا، وتصبح رمزا لمعلومة ما، لا يتطلب مفتاحا خاصا داخل العمل الفنى. أى أن مماحكا ما قد يدفعه الفضول لاستنكاه مضمون هذا الرمز، وسيكون ذلك شأنا يخصه. على أن الكومبيوتر الفنى يستطيع، من حيث المبدأ، أن يعمل دون ذلك أيضا. وتحصل فى النتيجة على طيف من الحوادث والأفكار والصور المتساوية فيما بينها. ولذا فأليق بنا ألا نتكلم فى الفن الحديث عن الأيديولوجيا، بوصفها رؤية للعالم ناجزة، وإنما فقط عن الدرجة والأسلوب. فثمة حقا مجال رحب للتحليل.

إن آلية تأثير الدرجة مسألة فى غاية السهولة، إذ أن الظاهرة التى تصبح دارجة هى تلك التى تحظى بإقبال تجارى أو بدعم بين رجال الثقافة. هكذا نسخ المخرجون الشباب فى إبداعهم، إبان مطلع الثمانينيات وأواسطها، كثيرا من ابتكارات «أ. تاركوفسكى» الأسلوبية، وكان ذلك اقتفاء للدارج، نظرا لأن أفلام تاركوفسكى كانت تحظى بالنجاح فى الوسط المثقف. غير أن ذلك لم يكن أيديوجيا.

ولكن ما قيل لا يلغى ولا يحذف إمكان وجود سينما «جادة»، وفنانين «جادين» - حسب مصطلح الثقافة الكلاسيكية - فى سياق ما بعد الحداثة، ميالين إلى البوح الوجدانى، يحاولون أن يتلمسوا فى إبداعهم محورا ذهنيا وروحيا ما خلافا للخط الأفقى الذى يسلكه فنانو ما بعد الحداثة فى تطورهم. وليس عدد هؤلاء المخرجين كبيرا فى سينما اليوم، فهناك «أ. سوكوروف» و «س. أوفيتشاروف».. ولا أعرف من يمكن أن أضيف أيضا. ولكن لا يجوز القول بأن هؤلاء يصوغون أيديولوجيا. فمحاولاتهم، رغم اهتمام جمهور النخبة بهم، مغلقة فى وجه الجمهور الواسع، وذلك بسبب الجدية، بصفة خاصة.

إن تيار ما بعد الحداثة يتدخل، عمليا، مع الثقافة الشعبية التى تلجأ - إذا جاز التعبير - إلى أسلوب مبسط فى إعادة سرد الأشياء «الجدية» التى ورثناها عن الثقافة الكلاسيكية، بما فى ذلك الحداثة. فمثلا فى قصيدة بوشكن «أذكر لحظة ساحرة..» تتكلم الثقافة الكلاسيكية عن الحب، وعن الشىء نفسه يتكلم ربما أكثر ممثلى الثقافة الشعبية السوفيتية عبقرية فلاديمير فيصوتسكى، حين يقول «لك عينان كالسكين.». وتكمن عبقريته، أساسا، فى أنه بتوجهه إلى فولكلور لغة اللصوص إنما تنبأ، وهيأ للدخول فى ثقافة «الروس الجدد».

ظننا أنه سيكون فى وسعنا أن نربط بظهور «الروس الجدد» ولادة أيديولوجيا جديدة. فالإنسان القادم من عالم السجون والإجرام، ذلك العالم «البديع، الرومانسى» كان بوسعه أن يجىء إلى الثقافة بشىء غير مبتذل، تافه. إلا أن تصورات «الروس الجدد» الثقافية تتطور عبر طريق امتثالية شديدة الاعتيادية. إذ يتعذر أن نتصور ما هو أكثر امتثالية من قصر فى نيس، وقضاء إجازة فى كابرى، التى كانت منتجعا حتى لمكسيم جوركى فى سالف الأيام. إن «الروس الجدد» الذين يسمون أنفسهم «أكاديميين»، ويرسلون أبناءهم إلى مؤسسات تعليمية ممتازة، إلخ.. لا يفعلون إلا نسخ قيم النخبة السالفة. إنه نفس الطريق الامتثالى القديم، الذى ينسجم تماما مع سياق ما بعد الحداثة.

ولننقل الآن بضع كلمات حول الموضوعة الثانية، ومؤداها أن السينما شرعت تصبح عندنا «قضية

خاصة». إن تطور تقنيات الفيديو وفن الفيديو وانخفاض أسعار التكنولوجيا، أمور تجعل إنتاج الأفلام ممكنا فى ستوديوهات صغيرة، إن لم يكن فى شقق. والوضع المسرحى اليوم يلقى بعض الضوء على مستقبل السينما. ذلك أنه بتزايد عدد المسارح، ومع توافر الظروف التى يستطيع فيها كل مخرج أن يفتح ستوديو، يصبح الحديث مستحيلا عن أية أيديولوجيا كانت. فقد كانت أيديولوجيا جيل الستينيات ملحوظة بفضل وجود «مسرح تاغانكا» من جهة، و«مسرح موسكو الأكاديمى الفنى - مخات» من جهة أخرى.. وها نحن أمام كثرة من المسارح وانعدام للأيديولوجيا. ليس هناك إلا مفهوم الدرجة: درجة المسرحية «الموسيقية» درجة «اللوطى».. إلخ. ويبدو لى أن الشىء نفسه يمكن أن يحدث فى السينما أيضا. فتقنية الفيديو المتاحة تفضى إلى تحقيق مقولة «أنا مخرج لنفسى».

ثمة عامل آخر كذلك. فالواقع الراهن، وشيوع الكومبيوتر، وتنوع التفكير، مسائل تغير جمالية السينما تغييرا جوهريا، إلى حد أنها تتحول أمام أنظارنا إلى شىء آخر، أشبه ما يكون بعالمنا نفسه ربما. حتى أن ذلك ليس مجرد ظهور اللون والصوت، بل هو ثورة حقيقية. وتنعقد ندوتنا فى بداية هذه الثورة. ولذا أعتقد بأن السينما ستكف، فى غضون السنوات الثلاثين القادمة، عن كونها «أهم الفنون» وتصبح «قضية خاصة» شأنها فى ذلك شأن الكتاب والرسم والمسرح اليوم.. والأيديولوجيا فى «القضية الخاصة» مستحيلة، نظرا لأن «القضية الخاصة» لا صلة لها بالجماهير، بل بالأفراد.

إن الإشكالية المطروحة هنا تتقاطع مع مسألة مقلقة هى: هل يستطيع الفن عموما أن يعيش دون محور روحى فى ظروف «تعدد الآلهة» وكثرة الثقافات؟ ذلك أن كل «إضحاكية» تيار ما بعد الحداثة تتمثل فى كونه يطمع جديا بالأبدية والشمولية. أعتقد أن الفن - بمفهومه المألوف لدينا - لا يمكن أن يعيش خارج نظام القيم والقبليات المتداول. وإذن، فالفن سيغيب، وسيصبح «قضية خاصة»، وهذا - بالطبع - فيما إذا لم يظهر «منقذ» جديد، ويعيد المنطلقات الروحية.. فإذا لم يحدث ذلك كان على عالمنا، بصرف النظر عن نجاحات المدنية ما بعد الصناعية، أن تصبح وثنية أكثر فأكثر، أى - بلغة الثقافة الكلاسيكية - أن تزداد بربرية.

٣ - بيتر فايل - كاتب، عالم حضارات - أمريكا

أعتقد - خلافا ليورى أرابوف - بأن اسم الندوة وموضوعها أيضا قد اختيرا بشكل صحيح. وأعتقد - فضلا عن ذلك - بأن الفن ما بعد السوفيتى ليس اليوم فى مرحلة «البحث عن أيديولوجيا جديدة»، بل فى مرحلة استيعاب الأيديولوجيا بإصرار جبار. لقد تم العثور على أيديولوجيا يجرى صوغها الآن. وبوسعى أن أدلل على ذلك بأمثلة من أنواع الفن الأخرى ومن المجال الاجتماعى بل والاقتصادى أيضا. إلا أننى سأقتصر على السينما توفيرا للوقت واحتراما لمجلة «فن السينما» التى نظمت هذه الندوة.

وأبدأ باستعراض موجز للأفلام. فلعل ذلك ليس نافلا، ويرمى إلى غايات تعريفية صرفة. لقد لاحظت أن السينمائيين المحترفين أيضا لا يهتمون كثيرا بمشاهدة سينماهم وبمعرفتها.

وهكذا، ففى فيلم «الهوة» يقوم مجدِّف بارتكاب جريمة قتل أثناء سرقة أيقونة، ويحاول تهريب هذا الأثر المقدس إلى الغرب. وطبيعى أنه

لولا هذا الواقع الخارجى (الغرب) لظلت الأيقونة فى مكانها، ولظل صاحبها حيا.

«المشوه»: بأعجوبة يظهر إنسان خارق (سوبرمان) فيقوم بمغامرات فى روسيا، ثم يسافر بعدئذ إلى الغرب. والدافع الوحيد هو تأكيد عالمية الإنسان الروسى. وهناك، فى الغرب، يمشى على وجه الماء. وكانت أطروحة «المسيح ولد فى روسيا» قد تجلت على نحو فعال منذ تاركوفسكى فى فيلمه «أندريه روبليوف». غير أن الطريق إلى ذلك كان تدريجيا، عبر الآلام. أما فى «المشوه» فتتقدم هذه الأطروحة على نحو مباشر، بوصفها معطى.

«عريس من ميامى»: يجيء مهاجر للبحث عن عروس. بلاده أمريكا مصورة بواقعية، فهى باهرة هجائيا، وفارغة أخلاقيا. قال صاحبى فاغريك باختشينيان ذات مرة إن أمريكا المهاجرين «لقمة سائغة»، أى أن هناك وطنا، وهناك «لقمة سائغة».

«ممطر كازانوفا»: نساء روسيات فى فينيسيا. تقع إينا تشوريكوفا بغرام إيطالى يتبين أنه عشيق مأجور (جيغولو)، فيطالبها بالنقود. وتصبح عودتها من رحلتها الخارجية إلى بيتها عودة إلى الحقيقة. ذلك أن الغرب مغر ومخادع تستهوينا واجهات العرض فيه. إلا أنه أجوف ما فيه من بضائع وجمال وحب. فينيسيا غارقة، والروح دنسة. وفى البيت ينتظر إينا رجل تنقصه الوسامة، لكنه لها.

«حب متوحش»: أمريكا مسببة الفراق بين الناس، كما فى الأغنية البسيطة، تسرق الحبيب ببذخها وآفاقها الواعدة. فتاة أهينت فقتلت خائنها. والفتاة المنتقمة على حق، وفقا لقوانين الميلودراما التى لا تعترف بما أسماه قسطنطين ليونتيف «النخير القانونى».

«أنت وحدك لى»: إنسان حقيقى، لا يبيع نفسه، ويرفض الرحيل مع عشيقته إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث الرخاء والبذخ. وهكذا يبقى فى شقته التى يدفعه ضيقها إلى ممارسة الحب مع زوجته فى الحمام. هناك مشهد دال هو مجيء هذا البطل المتقلقل إلى مغرية أمريكية فى فندق «ببطرسبورج» واصطدامه عند المدخل الرئيسى برجل «ديوث» يسعى لدخول الفندق أيضا. هذا التوازى الجلى يقنع البطل، فينسحب وينقذ نفسه.

«بيت على صخرة»: يزور روسيا كاتب مهاجر انحدرت به الغربة إلى العقم الإبداعى. يعثر على صديق له، وينصت إلى ملاماته. على أن الصديق نفسه ليس فى حالة جيدة للغاية، إلا أن مستواه الأخلاقى رفيع جدا، كما هو مضمر. وقبل ذلك يلتقى الكاتب متسولة تظهر تارة وتختفى تارة لتصبح رمزا ما. هذه الفتاة التى كانت جميلة ذات يوم، هى الآن فقيرة وقبيحة. إنها ليست روسيا بصفة عامة، بل هى روسيا الكاتب نفسه. ويقفل الكاتب عائدا بعد أن أصبح إنسانا آخر.. وشد ما يساعده الحمام الروسى الذى يجعل مساوئه كلها تتبخر.

«موسيقى من أجل ديسمبر»: ها هنا عودة أيضا.

وهى هذه المرة عودة فنان هاجر وباع نفسه فى الغرب ثمنا للنجاح. والشريك النقيض له «روسى جديد» درويش، فظ، ولكنه واضح ورحب. أما المهاجر المهذب، اللماع، اللبق، فيهدم كل شيء فى بيت «مهربين شرفاء» ثم يلقى حتفه أثناء شجار عرضى فى مطعم.

وسأتوقف بصفة خاصة عند فيلم شاهدته فى مهرجان (كارلوفى فارى) هو «خصائص الصيد القومى». هنا نجد عرضا للقاء بين روسيا والغرب

يختلف عن غيره باللطف والدماثة. ولكن حتى فى هذا الفيلم الممتاز، وبصرف النظر عن ميزاته المذكورة، يستمر من حيث المبدأ استعراض التلذذ بالروحانية الروسية المنقطعة النظير، مقابل العقلانية الغربية العديمة الروح. إذ ثمة فنلندى شاب يكتب بحثا عن الخصائص القومية لفن الصيد لدى مختلف الشعوب. وإذا بذلك الشاب، مع نيته العلمية - أى الملة - ينخرط فى مجموعة من الجهلاء الغارقين فى السكر والعربدة.

وطبيعى أن الفنلندى لا ينجز أى بحث، فى حين ينجز المخرج تقصيه للشخصية القومية.. وذلك طبيعى كله لولا النتيجة المقبضة والمعروفة سلفا التى تتمخض عنها هذه التجربة الفنية. فعمليا، جميع من تحدثت معهم فى أروقة المهرجان أشاروا إلى التجديد الإيجابى متمثلا فى التهكم من الذات القومية. حقا، إن التهكم الذاتى واضح. فهناك، مثلا، مشهد يقوم فيه الفنلندى بتنظيف الباحة منذ الصباح، فيما ندماؤه الذين وسخوا المكان يغنون بملل وهم ينتظرون كأس الصباح. على أن هذا الأجنبى هو الوحيد الذى يمارس هنا ما يشبه العمل المنتج. إنه يأخذ المنجل عندما يكون الآخرون جميعهم مطروحين بفعل السكر. ذلك لوم مباشر من وجهة نظر العقل السليم والحب الغربى للعمل.

ولكن دائما ثمة سبب للاستعانة لا بالمشاهد العابرة، بل بمشاهد مهمة واستعارات أساسية. وسنرى عندئذ أن الشاب الفنلندى فى نهاية الفيلم يبدأ يتكلم بالروسية. فقد انسجم مع هذه المجموعة البشرية الجديدة بالنسبة له، بعد أن تقبل عاداتها وقواعدها، وليس العكس.

وسبب حدوث ذلك واضح. فالمؤشر الأساسى هنا هو المشهد الذى يقرأ فيه أحد الأبطال كتابا لدب أسكرته الفودكا وقادته خطاه إلى معسكر صيد.

ولا يخلو ذلك من سخرية، حيث إن اسم الكتاب «آداب السلوك». ولكن، فلنعد إلى الأصل. إذ أننا تماما أمام الروسى فرانتسيسك الأسيزى - المعروف بوعظه للأسماك والطيور. أما بطلنا فقد تخطاه.. ذلك أن كوزميتش هذا الذى لا يصحو من السكر يحتفظ فى بيته بأثمن العاديات والكتب القديمة. وفى باحة بيته بستان أحجار بوذى يقف قريبا منه تراوده باعتزاز أبيات ألكسندر بلوك:

جلىٌّ لدينا كل شىء :
ذكاء الغاليين الحاد
وعبقرية الجرمان العابسة
هنا تخطينا الغرب والشرق
وأحطنا بهما علما..

من الواضح أنه لا الباحث الفنلندى ولا المشاهد بقادرين على مواجهة هذه «الإنسانية الشمولية». ويحظى الفيلم بنجاح، أعوذ بالله من القول بأنه لا يستحقه. وأكرز الأسف لأن هذا الفيلم المبتكر بألمعية، والمصنوع بمهارة يستغرق فى عزف نغمة مملة.

وقد عرفت هذه النغمة عددا من التنويعات فى السنوات الأخيرة، بدءا من الشعار الحكومى السوفيتى «نحن أفضل من الجميع»، مرورا بشعار جلد الذات فى مرحلة البيريوسترويكا «نحن أسوأ من الجميع» وحتى انبعاث الموضوعة القائلة «ومع ذلك فإننا أفضل من الجميع» فى المرحلة الجديدة، ولاسيما مع ظهور الأثرياء الفعالين الذين يسمون بخوف فى العالم بأسره بـ «الروس الجدد». وتتردد هذه النغمة أحيانا بصيغة واسعة الانتشار الآن، كما فى فيلم «خصائص الصيد القومى» (ولنسم هذه الصيغة بـ «الافتخار البديل») أى لسنا «أفضل من الجميع» ولا «أسوأ من الجميع»، بل فقط «نحن -

الجميع» أو «نحن الأ...» ولا يهم ما يعقب هذه «الأ....» علما بأن من الواضح عمليا كونها تعنى «الأفضل» وبلا جدال.

لم يتحقق الصيد، ولن يوضع كتاب عن الصيد، على أن الدب قد ارتوى من الفودكا الروسية واستمع إلى الكتاب الروسى. كما تكلم العالم الفنلندى الشاب بالروسية. أما كوزفيتش فيحلق بأفكاره عاليا فوق بستان الأحجار البوذى. ومعروف من الذى انتصر.. إن الجميع يعودون إلى بيوتهم تعبين، ولكنهم راضون.

وإليكم بعض الاستنتاجات. فالجديد فى عرض المواجهة بين روسيا والغرب هو هذه القبلية (الفكرة الجاهزة، المسلمة)، أى لا حاجة للتدليل على التفوق الروحى الروسى لأنه مسألة بدهية. هنا يعمل مبدأ الإضافة الذى يبدو على النحو التالى تقريبا:

إذا كان هناك سجق، فليست هناك روحانية.

على أن ذلك فى الحقيقة ليس بجديد، بل هو بعث لشىء قديم. ففى السبعينيات والثمانينيات تحديدا، كان لابد من تأسيس لفكرة التفوق على الغرب ومن تقديمها بشكل ملموس. وفى العادة كان المطعن الدائم ضد الإنسان الغربى هو «خواؤه الروحى» أو «حبه المشبوب للمال أبدا» الأمر الذى كان يمكن فى البداية ألا نتبينه وراء البسمة الزائفة والتصرفات اللبقة.

لم تكن تلك البراهين مطلوبة من قبل. ولنتذكر مشهدا بديعا من فيلم «غريغورى ألكسندروف» «لقاء فى الألب». هناك انعقدت صداقة بين رائدين سوفيتى وأمريكى.. وفى أحد المشاهد يجلس مرؤساهما، الرقيبان السوفيتى والأمريكى، ويتبادلان المشروب القومى لكل منهما. وفجأة يعرف الرقيب الروسى (بوريس أندرييف) أن الرقيب الأمريكى هارى (إيفان لوبيزنوف) هو فى الواقع أوكرانى الأصل، واسمه هارى بيريبينوغا، فيذهل تماما ويسأله: «كيف حدث ذلك؟». ويشرح له هارى بارتباك: «هاجر أجدادى فولدت هناك». ينظر إليه أندرييف ويرى أمامه بسمة لطيفة وإنسانا جيدا يشرب الفودكا، فينطق كلمة واحدة: «عيب». بهذه الكلمة تتلخص مآخذ كل من بوريس أندرييف وغريغورى ألكسندروف والمشاهدين على الرقيب هارى، ولكن ما من شك فى أن انتماء الأجنبى مشين، إنه «عيب» تحديدا. والآن يحدث الشىء نفسه من حيث المبدأ. ولا حاجة للبراهين، والبراهين المقنعة بصفة خاصة. فالناس القادمون من الغرب يمكن ألا يكونوا سيئين، كأشخاص، على الإطلاق، بل وقد يكونون جيدين جدا، اللهم باستثناء نقص وحيد لا مرد له هو كونهم «من هناك».

سأتحدث بإيجاز أيضا عن خاصية فنية أسلوبية هامة أخرى هى تسييس الميلودراما. إذ أن معظم الأفلام الوارد ذكرها أعلاه ينتمى إلى الميلودراما التى أخذ المثقفون يعيدون لها الاعتبار الآن بعد أن كانوا قد قرروا فى البداية تجاهل «فيرونيكا كاسترو» باحتقار، ثم غيروا رأيهم وشرعوا يحللون أفلامها كأنها بيرغمان.

حقا، إن الميلودراما حتمية، كما طفقوا يكتبون بشىء من الإعجاب ولا سيما فى «فن السينما». ولكن ثمة إحساس بأن الميلودراما الروسية المعاصرة تحظى أثناء النقاشات بتقدير لا يخلو من مبالغة.

إن الميلودراما الروسية المعاصرة لا تنبع من عذابات الحب والعواطف المستعرة، كما فى العالم كله، بل ولا من التناقضات الاجتماعية السيكولوجية الداخلية، وإنما تعتمد على تصادمات خارجية (ومهم جدا كونها مألوفة).



فمثلا، إن الدراما الغرامية لدى إينا تشوريكوفا فى فيلم «ممطر كازانوفا» تتوطد بوساطة مونولوج جارتها الفتاة الغواصة (من ريف الفولجا) التى تشرح للسياح الأجانب - الغربيين - أنهم جميعا مدينون برفاهم لروسيا التى تحملت الغزو المغولى والشيوعية. وحتى فى فيلم بسيط ومؤثر لفاليرى تودوروفسكى هو «الحب» يرتبط النزاع الأساسى بهجرة البطلة. لكأن الميلودراما الروسية لا يكفيها الإنسان، فتزج فى المشكلة بكل من الدولة والسياسة.

إليكم أيضا هذه الأفكار الختامية على شكل أطروحات.

فنمر الأسطرة الجديدة للغرب، وإضفاء الروح الشيطانية عليه يتزايدان طردا مع نمو الروح الوطنية الجديدة. وهذه المشكلة مرتبطة إلى حد معلوم بالشعور المرير بفقدان ما كان من عظمة، إذن ومن احترام لنا بوصفنا أبناء دولة عظمى. وعلى صعيدهم يقدم «الروس الجدد» أنجح تعويض عن هذه الخسارة، وذلك بوسائل بالية (بطرياركية) شرعوا على الشاطئ اللازوردى يتآلفون معها ثانية بعد انقضاء مائة سنة عليها.

إن المثقفين الإبداعيين يندرجون فى هذا السياق غادة بوصفهم موضوعا جنبا إلى جنب مع كريستيان ديور الرولزرويس. إلا أنهم ينالون حقهم فى الأفلام التى يجرى تصويرها اليوم. فالنقاد والصحفيون الذين يهللون لازدهار الميلودراما الروسية فرحون للميلودراما نفسها كما لو كانوا لا يلحظون محيطها الاجتماعى والأيديولوجى، فى حين أن تقديم «الأهواء الأبدية» تحديدا بوصفها صدامات عرضية موضوعها «أمريكا مفرقة الناس» هو ظاهرة أيديولوجية تثير أقصى الفضول.

إن الروح الوطنية الجديدة فى اليوم نفسه (وأكرر التشديد على ذلك) مرتبطة حتما برفض الآخر، أى برهاب الآخر.

وسواء بوعى أو بغير وعى (أى بما هو أبلغ دلالة)، فإن تلك الروح تقوم على رفض الغرب. وهذا برأيى ما يمثل تلك الأيديولوجيا الجديدة التى عثر عليها الفن ما بعد السوفيتى، أو على الأقل معظم ذلك الفن الذى لم يستغن ولا يستغنى ولا يستطيع الاستغناء عن الأيديولوجيا.

كشيشتوف زانوسى

موضوع هذا النقاش هو «البحث عن أيديولوجيا» ليس لدى تعريف دقيق لهذا المفهوم، ولكن كلمة «أيديولوجيا» بحد ذاتها وبشكل لا واع مرتبطة لدى بالشعور بخطر ما. ففى حدود معرفتى ولدت الأيديولوجيا بوصفها إحدى ظواهر الحياة الاجتماعية إبان عصر النهضة. كنت ذات مرة فى فرنسا أشارك فى ملتقى جرى التأكيد فيه بطرق مختلفة على أن الخط الذى بدأ من «فولتير» و «جان جاك روسو» يؤدى إلى «ستالين» و «هتلر».. إلى الأيديولوجيات التى كأنما قامت على أساس القيم اليهودية المسيحية، ولكنها تقترح طريقها الخاص، المميز، «المختصر» إلى تحقيق «مملكة الله على الأرض».

فلنتذكر كلمات النشيد الأممى: «هذه معركتنا الأخيرة والحاسمة». إن مجمل مغزى الأيديولوجيا هنا يكمن فى التصور بأن الصراع يمكن أن يكون «الأخير»، وبعدئذ سرعان ما تقوم الجنة على الأرض. إن الناس يتطلعون منذ ألفى سنة إلى نيل النجاة فى العالم الآخر. أما الأيديوجيا فتقترح النجاة حالا، هنا و الآن.

طبعا، إن هذه الفكرة قادرة لزمن ما على

إسباغ مغزى وهدف الحياة البشرية. ذلك أن تصور هذا الهدف أسهل كثيرا من تصور ما تقترحه الموروثات الدينية المختلفة، بما في ذلك الديانتان اليهودية والمسيحية. فالأيديولوجيا تعبير عن الصلف الإنساني، وهي محاولة للاكتفاء بالاعتماد على النفس في مسألة تحقيق السعادة والعدل. إن الإنسان يريد أن يكون سيد حياته الوحيد، وسيد الكون، ومصدر جميع القوانين التي يمليها على العالم.

ويبدو لي أن الزمن الراهن هو زمن تحطم الأيديولوجيا. لقد أصبنا بهذا المرض وشفينا منه. وأنا شخصيا لا أنتظر ظهور شيء جديد في هذا المجال. فما تزال في العالم المعاصر مخلفات أيديولوجيات قومية متعصبة وذات نزوع إمبراطوري، غير أن ذلك ليس إلا حنينا إلى زمن الناس فيه ينظرون إلى ما هو أرضي وعابر بوصفه قيمة مطلقة. ونحن نعرف اليوم ذلك وهم، فما هو عرضي (الأمة، الشعب، الدولة) لا يمكن أن يكون مطلقا.

لقد اتحدت الأمم الأوروبية. ووحدة أوروبا، بل والعالم بأسره، أمر جلي ولا مفر منه. انظروا، إنكم لن تستطيعوا اليوم شراء أية حاجة يمكن أن تحددوا مصدرها القومي بدقة. فالسيارات الألمانية يصنعها الأتراك، والسيارات الفرنسية تجمعها أيدي العمال الجزائريين، والمعدات اللاسلكية لشركة «فيليبس» تصنع في تايوان.. إن تطور التكنولوجيات يسفر عن وحدة بشرية جديدة تماما، وهذا يعني أن أية أيديولوجيات قومية هي اليوم ماضوية. لذلك فهي لا تبدو لي اليوم خطيرة.

ولكن، مع ذلك، لابد من جهة أخرى من قيم مطلقة نؤمن بها نحن ويؤمن بها الناس الآخرون، بصرف النظر عن انتمائهم القومي والديني والعرقي. عندئذ يمكن للناس أن يعيشوا في هذا العالم وهم يشعرون بالهدف. لقد كان هذا الهدف موجودا أيام الشيوعية، كان ثمة مغزى للحياة (وإن كان مغزى زائفا بالتأكيد، لكأننا لا نرى هذا الهدف في العالم اليوم. لذلك يبرز إحساس وكأن وجود البشرية البيولوجي بحد ذاته ليس مضمونا بالقدر الكافي.

أثناء مشاركتي في أعمال الندوة الاقتصادية العالمية في «دافوس» اكتشفت بكل سرور أن السياسيين ورجال المال على أرفع المستويات ليسوا مهتمين الآن بمشكلات الاقتصاد قدر اهتمامهم بمشكلات الفكر المتعلق بحالة العالم الجديدة. وقد توجه رئيس الانتربول إلى مدير أحد بنوك الشرق الأوسط بالسؤال التالي: «هل أنت قادر، بوصفك مسلما، على أن تخدع بنكا مسيحيا؟ هل سيسبب لك ذلك تعذيب ضمير؟» فكر المدير وأجاب بصدق: «كلا، لن أشعر بأي تعذيب ضمير». تلك هي المشكلة.

ثمة مثال آخر. إنني قمت قبل مدة في إيطاليا بعرض مسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» فواجهتنا صعوبات بصدد ترجمة جملة إلى الإيطالية من مونولوج مارك أنطونيو الذي يقول عنه كاسيوس: «He is a man honour» (إنه رجل شرف). ولكن إذا ما قلنا ذلك بالإيطالية: «إيكو لومو هونوري» أثرنا ضحك الناس لأن المعنى سيكون «هو رجل مافيا». وقد اقترح مترجمنا صيغة هي: «إنسان أمين»، ولكنها ترجمة غير دقيقة. فوالدي - مثلا - كان يعتقد بأن الحرفي يجب أن يكون أمينا، أما السياسي فيجب أن يكون شريفا (honour). ولكن تبين أن آخر السياسيين الذين كانوا يستخدمون كلمة (honour) هم موسوليني في إيطاليا، وديجول في فرنسا، وتشرشل في

بريطانيا. وبعد هؤلاء اختفت كلمة «الشرف» من التداول السياسي.

وتذكرت أثناء كلمتي في دافوس حادثة وقعت قبل سنتين، عندما صرح مدير البنك القومي الألماني السيد شلينزنيجر يوم الجمعة بأن نسبة الفائدة على الودائع لن تهبط، وإذا بها تهبط يوم الاثنين. لقد استأت يومئذ وتساءلت: «لماذا عليّ أن أدفع الضرائب بشرف إذا كان مدير البنك القومي يسمح لنفسه بأن يكذب؟». وقال أحد اليابانيين في ذلك الاجتماع إنه لا يفهم استيائي، وأوضح بأن مدير البنك القومي عليه أن يكذب في هذه الحالة لحماية النقد القومي، ولكنه - الياباني - يأمل في أن يكون «السيد شليزنيجر قد انتحر عقب ذلك». قهقه الجميع ضاحكين. إلا أن الياباني ظل جادا، وأعلن قائلا: «إنني لا أمزح إطلاقا!». وأدركت عندئذ أن اليابانيين ربما هم آخر «الناس الشرفاء» على كوكبنا..

وفي دافوس أيضا طرح رئيس وزراء الهند هذا السؤال: «هل يمكن للبشرية أن تعيش متحررة من الفقر؟». إن مستوى الحياة يرتفع، وفي معظم المجتمعات المتطورة لم يعد الفقر يبعث على الخوف.

لكن، هل تستطيع البشرية أن تعيش، مثلا، دون الأسرة؟ نظريا - نعم. لكن ما هي العواقب التي ستصيب الثقافة فيما لو ترعرع نصف البشر دون آباء؟ أثناء عملي في لجنة تحكيم السيناريوهات، هنا في روسيا، وكنت قبل أسبوع قد شاركت في ملتقى كتاب السيناريو في النرويج، واجهتني ظاهرة متكررة هي عدد لا يحصى من قصص نساء تلقين نصيحة بإنجاب طفل، أو أردن ذلك من تلقاء أنفسهن. وكن يلتقين برجل مرة واحدة ثم يطردنه. بعدئذ تجيء المصاعب. فالطفل يترعرع، ويعوق حياتهن الشخصية.. إنني لست واعظا، إلا أنني ببساطة أحاول أن أفهم ما إذا كان بوسع البشرية بيولوجيا أن تعيش في ظروف كهذه. فالأطفال لا يعيشون مع آبائهم، وهم لا يعرفون ما هو الأب، ويفتقر وعيهم لأهم عناصر الثقافة متمثلا في النموذج الأول للأب.. وماذا عن الجد؟ فهو أيضا عنصر لشحن الثقافة.. إننا ندخل عالما جديدا يجب أن نعيد ترتيب كل شيء فيه، حيث كفت المنطلقات المألوفة عن العمل.

إن الأيديولوجيات وليدة الصلف البشري. ولكن يبدو لي أن هذا الصلف نفسه يتجلى أيضا في نقاشاتنا بشأن الثقافة. إنني تربيت، شأني شأننا جميعا، على الإقرار بوجود ثقافتين متناقضتين، إحداهما جماهيرية، والثانية نخبوية. ولم يحدث إلا في السنوات الأخيرة فقط أن شرعت أفهم أن ثمة في ذلك خطأ ما، وأن فصل الثقافة على هذا النحو قد عوق التطور الثقافي في القرن العشرين.

إن الثقافة النخبوية التي ارتقت عاليا في القرن الحالي وجدت نفسها فجأة معقمة ولا حاجة لأحد بها. لقد كانت تستهوينا الأفلام النشاز والمنفرة قبل ثلاثين عاما، ولكنها تبدو الآن لنا مفرطة الإملال. كما خضنا نضالا عنيفا في سبيل الفن التجريدي لأنه كان ممنوعا، أما حين يعرضون عليّ اليوم قبعة أحد ما ويقترحون عليّ اعتبارها فنا فإنني أدرك أن ذلك خدعة، وأنه لا يساوي ولا يعني شيئا.

ببساطة، يجب على المرء أن يتحلى بالجرأة ليقول: إن ذلك كله فراغ، ولن أدفع مالا لقاء أشياء لا تمس مشاعري وقلبي.

ويحدث في السينما شيء بذلك. فالسينما المتغطرسة، النخبوية، التي صنعها كبار السينمائيين الأوروبيين، والتي شد ما سحرتنا

قبل عشرين سنة، هي اليوم في أزمة بالغة العمق. إننا ندافع عنها، لكنها كأنها لم تكن موجودة. وذلك فيما الصالة الكبيرة التي - باختصار - نسميها «جماهيرية» تجد تلبية لمتطلباتها الروحية الفعلية على مستوى أكثر انخفاضا وقبحا، كما يخيل إلينا. ولكنها، مع ذلك، تجد. ففي الأفلام الأمريكية المبتذلة ثمة ميتافيزيقا، وإجابات ما على أسئلة وجودية، ولكنها غير موجودة في أفلام المهرجانات «النخبوية».

لقد أحسسنا بأننا أعلى من الجمهور العادي بما لا يقاس، فوجدنا أنفسنا ضحية صلفنا نفسه. كيف لنا أن نفترض أننا نتميز عن جميع الآخرين؟ إننا بشر مثلهم، نموت كما يموتون، ونصاب بوجع الأضراس شأن الجميع، ولدينا الأهواء نفسها، والرغبات نفسها.. إن الأساطير البشرية ذات طابع شمولي، عام، ويجب أن تكون الثقافة واحدة. علينا أن نتعلم التواضع وأن نبحث عن اللقاء مع الإنسان العادي، المتوسط، الذي لا يتقبل لغتنا الرفيعة المعقدة لسبب بسيط هو افتقارنا اليوم لما نقوله بهذه اللغة.

وأخيرا، إن القرن العشرين سيكون عهد «ما بعد جوتنبرج». ها هي تغرب وحدة سلطة الثقافة القائمة في معظمها على الكتاب، على الكلمة. وبالطبع، إن ذلك يمكن أن يبعث على الأسف، إلا أن الأيديولوجيات نشأت وتكونت على أساس ثقافة الكتاب تحديدا. أما القرن الحادي والعشرين، قرن الحاسوب (الكومبيوتر)، فسيقوم على أساس اتصالات وقيم أخرى. ولعل الإنسان في القرن القادم سيكون أكثر تناغما، وأكثر حساسية وانفتاحا إزاء خفايا وأسرار الكون.. لعل القرن الجديد يكون خيرا من سابقه، وإن كنت شخصيا لا أتصور مكاني فيه. ولكن لا داعي لليأس. فقد قال القديس أوغسطين مرة: «هذا ليس عالما قديما يموت، بل هو عالم جديد يولد».

يلين ستيشوفا

هل تبحث السينما الروسية عن أيديولوجيا جديدة أم لا؟ أود أن أرد على هذا السؤال المباشر بجواب مباشر. ففي السينما الروسية الجديدة لا وجود للأيديولوجيا، بوصفها قيمة، لا على المستوى الفردي ولا على المستوى الجماعي (مجموعة، اتجاه، تيار). وتكمن المفارقة تحديدا في كوننا ننفر من الأيديولوجيا، إذ نحن نخاف منها خوف الشيطان من البخور، بينما هي - الحميمة - تتعقبنا وتتبعنا نحن وسينماتنا.

إن اللعبة غير المدركة مع الأيديولوجيا (نحن نهرب منها وهي تتبعنا) مستمرة منذ وقت طويل جدا، منذ بدء البيريسترويكا، ويحدث ذلك في جو يحيط به قدر كاف من الظلمة. فبعد أن فترقنا نحن والأيديولوجيا شعرنا بتوتر كبير بدلا من الشعور بالاسترخاء المنتظر. لقد تأرجح القارب بقوة وبدأت عمليات لا يمكن التكهن ولا التنبؤ بها إطلاقا. كنا نتوقع أننا بعد انهيار الأيديولوجيا سندخل المسيرة العالمية العامة بسرعة ودون مشكلات مميزة، لكن ذلك لم يحدث. والوضع الذي نحن فيه الآن يمكن تشبيهه بأيام الخلق الأولى، يوم كان الإنسان القديم ما يزال عاجزا عن التعامل مع العالم ما قبل التجريبي (الإمبيريقي) حيث لا يوجد قانون، وحيث وعي الذات في أول تشكله، شأنه شأن الأساطير التي لا تقوم ثقافة خارجها.

حين نحلل سينمانا الجديدة نستطيع تلمس براعم أسطورة جديدة. وأريد أن أوجه انتباهكم إلى موضوع واحد يخيل لي أنه ذو دلالة.

ذلك أن السينما الجديدة تقوم على الدوام، ودون وعى منها، بتصفية الحساب مع سينما الماضى. فلم تكن سينما الماضى أقل اهتماما بتصوير «الروس الجدد» مما بتصوير «الروس المسنين». واللافت للنظر هو أن أفلاما شهيرة مثل «الثغرة» و «فوق الماء الداكن» و «أبناء الآلهة الحديدية» و «الطريق إلى الجنة» و «المنجل والمطرقة»، إنما تعتمد على مواد من الماضى القريب، الماضى الستالينى وما بعد الستالينى، أى باختصار على مواد من الماضى الشمولى.

ومع ذلك، فهى ليست أفلاما تاريخية، إذ من الواضح أن التاريخ فيها ثانوى. إنه دافع للاستجابة وليس للتعرف. والشىء الذى يستجاب له ليس الواقع التاريخى بل هو الأسطورة التى ابتلعت ذلك الواقع. وهكذا فى المحصلة تنشأ أسطورة عن الأسطورة. ولنفترض أن الطموح الجلى «للتغلب على الأسطورة من الداخل» (وفقا لرولان بارت) - وهذه مهمة لا واعية - هو طموح يمثل تخويلا باسم الثقافة للجيل الجديد. يقول رولان بارت: إن «أفضل سلاح لمكافحة الأسطورة هو أسطرة الأسطورة نفسها، هو خلق أسطورة مصطنعة. وهذه الأسطورة الثانية ستكون الأسطورة الأشد واقعية». ويجرى كل شىء وفقا لبارت بالضبط، لكن ليس دون تعديلات من أجل التلاؤم مع ذهنيتنا الروسية ومع وضع معيشى محدد.

إن أهم عنصر تفصيلى فى عملية خلق أسطورة جديدة يتمثل فى كون الأساطير تنشأ فى ذروة التمرد اللاعقلانى، إن لم نقل الفوضوى، كاستجابة لنبذ «الماضى اللعين».

يتجلى وعى الأسطورة الجديد فى أشكال عفوية غير مؤدلجة. ثم بعد ذلك، فى المحصلة، يؤدلجه النقد. وليس من النافل أن نشير إلى أن إدراكنا بحد ذاته - أى نسق التوصيل نفسه فى مجتمعنا - مؤدلج إلى حد لا يصدق. ويجب أن يؤخذ ذلك بعين الاعتبار أثناء التفكير بقضايا من هذا القبيل. لكأن الأيديولوجيا غير موجودة، فقد نفضنا غبارها عن أقدامنا، لكنها فى الوقت نفسه موجودة. وهى تتجسد على الأقل فى تعصبنا إزاء الآخر، إزاء الغريب.

وهكذا كان الوعى الأسطورى يتشكل عفويا ويتجلى عفويا. وأشكال التعبير الصغيرة أقرب إليه من الأشكال الملحمية. والتجارب التاريخية على طريقة أوليغ كوفالوف شىء نادر، استثناء. ذلك أن القاعدة تكمن فى شىء آخر. إذا ما إن يدخل الفنان الشاب الفضاء التاريخى حتى يقيم حاجزا بينه وبين المعرفة الدقيقة، على مستوى الاستجابة، وكأن ثمة غريزة تعمل. ويقدم للمشاهد تصورا ذاتيا يرتبط افتراضيا بالواقع التاريخى. وسرعان ما يلفت ذلك أنظارنا عندما نقارن بين أفلام لمخرجين من أجيال مختلفة. فمثلا، فيلم بوريس فرومين «فيفا كاسترو!» يمثل خاتمة غنائية لمرحلة الستينيات، وهو فى الوقت نفسه تسجيل لتلك المرحلة. وحتى فيلم «جوقة الغناء» للمخرج كوتشينسكى، فرغم كونه يشف عن الستينيات بمنظار الأسطورة الجهنمية لدى السيد فيكتر أريستوف، إلا أنه لا يشكل قطيعة كاملة مع الصورة المستقرة للستينيات.

أما فيلم المخرجين ميسخييف وتودوروفسكى «فوق المياه القائمة» الذى يشار إليه بوصفه يكاد يكون مضاهاة لفيلم «مطر تموز» المعبود لدى جيل الستينيات، فهو لا مبال بالواقع التاريخى. إذ ليس فيه محاولة لأسلبة المرحلة ولا لتصوير نماذجها. على أن الالتفاتة الوحيدة إلى الماضى هى الصورة الساخرة للمخرج التى يتعرف فيها على مارلن خوتسييف مخرج «مطر تموز».

المثال الآخر هو «الطريق إلى الجنة» أول أفلام فيتالي موسكالينكو. هنا نجد إشارة صريحة إلى زمن الحدث ١٩٥٧، سنة المهرجان العالمي للشبيبة والطلبة في موسكو، في البلاد التي أدانت عبادة الفرد، عبادة ستالين، وعادت ثانية إلى الوفاء للمعايير اللينينية في الحياة.

غير أن الزمن في هذا الفيلم أسطوري بالطبع. فبصرف النظر عن كون الشاشة تغص تماما برموز ذلك العهد بدءا من رجال استخبارات «كي. جي. بي» والعملاء السريين، وأنصار الروك أند رول الممنوع، وحتى ذلك العالم الذي يعمل سرا على اختراع أسلحة الدمار الشامل، يتبين أن المخرج بحاجة إلى جميع هذه الرموز لمرحلة عبادة الفرد لسبب وحيد هو الاستفاضة بعرض طوباوية الختام بأكبر قدر من التأثير. إنه يقتلع أبطاله من فضائهم الاجتماعي المحتوم (وغير الصالح للحياة إذن) وينتقل بهم إلى جزيرة جنوبية بديعة ينعمون فيها بين الأطفال ولا يشيخون. باختصار، إن إرادة المخرج تضع هؤلاء الأبطال في الجنة. هذه الرحلة المزعومة من الواقع التاريخي إلى الجنة، إلى الفردوس، حيث لا وجود للزمن ولا للتاريخ، حيث لا شيء إلا الحياة الأبدية ونعيم الخلد، إنما هي رحلة تتصف بها شعرية (بويطيقا) «نيوراشينس» (الروس الجدد) لدى المخرج السينمائي الجديد.

ويمكن أن نجد هذه «الخاتمة الفردوسية» في عدد وافر من أفلام المخرجين الشباب: «قبل يوم من...» و «دوبا - دوبا» و «الطريق إلى الجنة». فأمام بصيرة الأبطال الداخلية تلوح الأرض الموعودة في لقطات خارقة الجمال. وجغرافية «الجنة» ذات دلالة أيضا. ذلك أن هذه «الجنة» تقع «وراء رابية» خلف الحدود، في بلاد ما، وللوصول إليها لابد من بذل جهود خارقة، لابد من «تخطى القوانين»: الخيانة، إراقة الدماء، القتل.. والأبطال مستعدون لهذه التضحية في سبيل الفوز بهذه «الجنة». ولكنه ذو دلالة أيضا كون هذه «النهاية السعيدة» مجرد تأمل صرف. إنها حلم ليس مقدرا له أن يتحقق. إنها ذكرى مستقبل لا يؤمن به الأبطال ولا المؤلفون. وهكذا، فإن «النهاية السعيدة» للروس الجدد هي الوجه الآخر للنهايات الروسية المأساوية. وأكثر من ذلك فإن السينما الروسية، بانشدادها إلى الموت والإجرام والأبطال الخارقين (السوبرمان) ليست في واقع الأمر «جسورة» بقدر ما تريد أن تبدو.

إن الوعي لدى هذه السينما كارثي، إذ عوضا عن المستقبل فثمة هوة وظلمة مزينة بصورة مغرية هي صورة «الحياة الجميلة وراء الرابية». وعوضا عن الماضي تقوم ثمة حكاية رهيبة ولكنها جذابة تبعث على إعادة قراءتها، وعلى إعادة كتابتها أثناء هذه القراءة لكي لا يكون الأمر مرعبا إلى هذا الحد.

إن عقلنة شعرية «الروس الجدد» مسألة بالغة الصعوبة، ذلك أنها ذائبة في دلالة/ سيمياء التعبير أكثر مما هي ظاهرة في الصور القابلة للاستيعاب ذهنيا. وتتكون هذه الشعرية من زلات اللاوعي والانكشافات العفوية، إلا أنها ليست نتيجة للتفكير بوساطة مفاهيم ولا لإدراك الحياة على نحو فلسفي وشمولي.

وفكرة المعرفة بحد ذاتها معدومة في سينمانا الجديدة. فالماضي لا يعتبر على الإطلاق في هذه السينما موضوعا قابلا للمعرفة، ويحتل فيها المقام الأول مؤلف، وسيط، يطلق العنان لخيالاته التي يرسمها وفقا لماضي متجمد في الأنقاض. ولا يتضح بجلاء إلا معيار واحد هو أن ذلك الماضي كان جحيما على الأرض، وكان حكاية مرعبة.. ولكن كيف لنا أن نفهم هذا كله، أهو

فـأل حـسن أم فـأل سيء؟ إنني أرى في عـمليـة الابتعـاد عن التـاريخ القـومي نوعـا من القـاعـدة، إنه العـواقب البـعـيدة لتلك «الحمى التـاريخيـة» المضنيـة، حـسب تعـبـيـر نيـتـشـه. فـقـد بذلت الشمولية السوفيتية قصارى جهودها من أجل خلق اللامبالاة، ومن ثم العدمية إزاء التاريخ الأم. إن الطبيعة تتطلب التقاط الأنفاس، ونسيان الترويض القسري. ولعل الوعي الأسطوري الجديد وسيلة للنسيان، وقد يكون وسيلة للخلاص من ذكرى الماضي الذي يؤثر سلبا على تقويم الذات. من هنا تنبع أزمة التماثل مع الذات، متجسدة في الرغبة في أن يتنكر الإنسان لأصله ويكون إنسانا آخر عموما.

غيـر أنه يتطور بموازاة ذلك محور آخر مناقض للمحور المذكور أعلاه. وقد شرع هذا المحور الثقافي يتكون في المسيرة السينمائية منذ مدة طويلة، وفي جميع الأحوال منذ بضع سنوات. فيوم كانت الشاشة ماتزال محاصرة بـ «الابتذال» وبأفلام «العري والجنس»، كان لديّ دافع لأكتب عن بظهور سينما أخذ مفتاح الذهنية القومية نفسه يصبح فيها مادة للاستجابة. إنها سينما «أوختشاروف» و «سيليانوف» و«خوتنينكو» و «تودوروف الأكبر» («أنكور وأيضا أنكور!»)، وفيلم «لوبوشانسكي» «السيمفونية الروسية» وليزنيف «مقبرة زيلينينسك» وشروحات «كوفالوف» التوليفية، وبالطبع حتما فيلم روغوجين «خصائص الصيد القومي». إن هذه الأفلام لا تعي نفسها بوصفها اتجاها، غير أنها تجتمع على قاسم مشترك فلسفي وشمولي في رؤية الحياة يعود إلى القيم الأساسية للوجود القومي.

ويودي أن ألفت النظر إلى التغيير الحاد الذي أصاب الخطاب الروسي فشرعت تتردد فيه نغمة نقد ذاتي لا يرحم. هذه السينما تعارض أيضا فكرة الأصالة (النقاء الثقافي) والوطنية القومية بشقيها اليساري واليميني، وكذلك الوطنية الجديدة التي تحدث هنا عنها بيتر فايل. وفي الوقت نفسه فهي على جدال عنيف مع الدُّرجة (الموضة) الغربية، مع تيار التغريب، كما أنها منسجمة مع العملية الدائرة في الأعماق، عملية اكتساب وعي جديد وروح جديدة.

إن آمالي بانبعاث السينما الروسية مرتبطة بهذا المعيار لأنه لا يقطع سلسلة الموروث التاريخي، بل هو - على العكس - يعيد وصل الحلقات المقطوعة. وهناك، حيث الوعي العديم الأرضية لا يرى إلا هوة الفراغ، يتكشف الطريق. وكما قال «نيقولاي بيردياييف» فإن «الحر هو من كف عن الإحساس بأن التاريخ شيء خارجي مفروض، وبدأ يحس بالتاريخ بوصفه حدثا داخليا في الواقع الروحي».



ملف

دراسة من الهند :

أثر ثورة أكتوبر فى الأدب البنغالى

بقلم : أشيس سانيال

ترجمة: د. ماهر شفيق فريد

إن الثورة الاشتراكية الكبرى التى قام بها اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية فى أكتوبر عام ١٩١٧، قد دخلت تاريخ الثقافة العالمية لكل العصور. لقد جددت الأدب القديم وبعثت فيه الحياة. وعلى ذلك كان تأثير الماركسية عاملا أساسيا أثر فى نمو الأدب البنغالى منذ عشرينيات هذا القرن. وقد وجد تربة مهيأة فى البنغال، إذ كان الملايين هناك يعيشون، ومازالو، فى فقر وانحطاط.

كان ماركس، بإدانته للفقر إدانة مطلقة وتسويغه حرب الطبقات كأداة للتقدم الاجتماعى، يمثل تحديا لأساس النظرة البنغالية التقليدية ذاته. ولم يتوسل إعلانه ضرورة إلغاء الطبقات وألا يكون هناك غنى أو فقير إلى جماهير الشعب فحسب، وإنما أيضا إلى غريزة المساواة الكامنة فى بعض من أفضل رجالنا وكتابنا. ومهما يكن من أمر، فإن رسالته كان يمكن أن تظل أقل حظا من الفاعلية، لولا نجاح الثورة الاشتراكية الكبرى وإقامة دولة عمالية جديدة فى روسيا. إن لينين - قائد هذه الثورة وصانعها العظيم وأبرز الشخصيات التى دفعت بها الحرب العالمية إلى مكان الصدارة بعد أن كان مغمورا - قد غدا رمزا للأمل والتقدم فى نظر الملايين فى كافة أنحاء العالم. وقد كان أثره محسوسا فى الهند أيضا، وإنا لنجد فى أدب البنغال تغيرا مؤكدا فى الأساليب الفنية والاتجاهات، بل إن «رابندرانات طاغور» قد رحب بهذه الفكرة الجديدة، وكتب بضع قصص قصار متأثرة بهذه الفكرة وهذا الفكر الجديدين.

كان أثر الثورة الاشتراكية الكبرى مقصورا - فى بادئ أمره - على المقالات الاجتماعية والسياسية وعلى الصحافة. ومن الأمور التى يجب ملاحظتها هنا أن الحكام البريطانيين كانوا شديدى الحذر منه فى البداية. حاولوا أن يفرضوا الرقابة على أنباء هذه الثورة الكبرى، بل حاولوا نشر أخبار كاذبة عن لينين وروسيا. جاء فى

تقرير عن أنشطة هؤلاء الحكام البريطانيين، بصحيفة «سوراجيا» البنغالية المعروفة (١٨ نوفمبر ١٩٢٠): «تناهى إلى علمنا أن حكومة الهند قد أنشأت قسما لهزيمة البلشفية يكلف تسعة آلاف جنيه في السنة. ولا سبيل أمام الشعب إلى أن يعلم ما إذا كان المعتدلون وقادة الطبقات المتخلفة، ممن يعارضون عدم التعاون في الوقت الحاضر، قد أسهموا أيضا في هذه الأموال. وعلى أية حال يمكننا أن نقول - ونحن مطمئنون - إن الحكومة تخطئ خطأ كبيرا إذا هي بددت أموال الشعب على هذا النحو، لئن كانت الحكومة راغبة حقا في ألا تدخل البلشفية هذا البلد، فلتف بوعودها.

عند ذلك فقط لن يكون هناك خوف من انتشار البلشفية في هذا البلد. لكن لا مبلغ تسعة آلاف جنيه ولا أعمال المتملقين بقادرة على تحقيق ذلك». بيد أن من المعلوم للكافة أن جميع محاولات الحكام البريطانيين وقف انتشار هذه الفكرة وهذا الفكر اللذين جاءت بهما ثورة أكتوبر الكبرى، هي محاولات قد باءت بالفشل.

ومنذ ١٩١٧ فصاعدا كتبت عدة مقالات اجتماعية وسياسية وتراجم لحياة لينين. كتب «بين تشاندرابول» و «راذها كمال موكهرجي» بعض مقالات تمهيدية بالغة الدلالة عن البلشفية. ونشرت حياة لينين على حلقات - ابتداء من إبريل ١٩٢١ - في مجلة بنغالية دينية مشهورة، ومازال اسم كاتبها مجهولا. وفي ذلك العام ذاته، كتب «فانيهوسان جوش» ترجمة أخرى لحياة لينين. وفي كتابه هذا عقد مقارنة بين إسهام لينين وإسهام بعض عظماء البنغال، مثل «ففكانندا» و «بانكمشندرا». ورغم محاولة المؤلف المخلصة أن يرسم صورة لحياة لينين العظيم، لم يمكنه - إلا لماما - أن يفي موضوعه حقه، وجاء كتابه مليئا بالأغلاط. يمكن أن يوصف كاتب السيرة بأنه كاتب مقالة مشغول بالرجل الذي يكتب عنه.

وقد أكد بانكمشندرا أن السير جزء لا يتجزأ من التاريخ الأدبي، لا مجرد وثائق اجتماعية. كان «رابندرانات طاغور» يؤمن بوضع شخصياته على منصة عالية، ومع ذلك أفلح في أن يبقى صفاتها ومنجزاتها في حدود ما يقبله العقل. وبهذا المعنى كانت أول ترجمة صادقة لحياة لينين هي التي كتبها «بريانات جانجولي» في عام ١٩٢٦. ومن التراجم الأخرى المهمة لحياة لينين، والمقالات المكتوبة عن ثورة أكتوبر باللغة البنغالية: «تغيير جذري في روسيا» (١٩٢٤، نشر فد دكا) لـ «أتول تشاندراسن»، «لينين» (١٩٣٢) لـ «سومندرانات طاغور»، لينين والحزب البلشفي» (١٩٣٩) لـ «راباتيموهان برمان»، «اللينينية» (١٩٣٩) لـ «كرشنا جوسوامي»، «كارما بيرلنين» (١٩٤١) لـ «نريبندرا كرشنا تشاترجي»، «بيجافي لينين» (١٩٤٣) لـ «نيرانجان ماجومدر»، إلخ.. ولست أود أن أورد هنا قائمة بما كتب عن ثورة أكتوبر ولينين خلال هذه العقود. لقد كتبت عدة مقالات وكتب بهدف إغناء ذخيرة الأدب البنغالي. وسأقتصر هنا على ذكر بضع أسماء كان لكتاباتها أثرا كبيرا في أدبنا وثقافتنا. من بين هذه الأسماء: «همانتا تشاترجي»، «الرفيق مظفر أحمد»، «دبا براتابوس»، «برسوار بجتشي»، «ساتيندرانات ماجومور»، «راناد اكنتاروي»، «تشودهري»، «سودهيرا تشاندرا راها»، «سوشابهن ساركار»، الأستاذ «هايرندرانات موكهرجي»، «جوبال هالدر»، «بهاباني سن»، «بهوبش جوبتا»، «ترديب تشودهرة»، «تاريادا لاهيري»، «شبداس جوش»، «أ. روسول»،

«سارجو كوماردتا»، «موهت سن»، «تشنموهان سهانابيس»، السيدة «إيلامترا»، «جوتام تشاترجي»، الأستاذ «جستي بهات تشارجي»..

وكثيرون غيرهم.

كذلك لعب أثر ثورة أكتوبر دورا بالغ الأهمية في نمو الرواية البنغالية منذ عشرينيات هذا القرن. كان «طاغور» رائد الواقعية الاجتماعية في القصة البنغالية، فقد وجه الرواية البنغالية إلى عالم الحياة اليومية الزاخر بالحب والكره والتوترات والصراعات والمعاناة والألم. ودفع «ساراتشندرا تشاترجي» هذا الاتجاه إلى الواقعية، الذي بدأه «طاغور»، خطوة أبعد. كان يشارك طاغور تحرره من المواضعات. ومن المحقق أنه قد زاد عليه في التمرد على الاتجاهات الاجتماعية السائدة. وقد استمد بعض شخصياته من الطبقة الوسطى الدنيا. وما لبث دافعه الثوري أن وسع من تعاطفه وخياله في اتجاهين: لقد جعله يبحث عن القيمة والكرامة الإنسانية فيمن أخرجهم المجتمع من صفوفه. حتى الخلعاء والبغايا والأفاقون والسكارى ينطوون على عناصر نبل. والشبه بين «تشاترجي» في هذا الصدد «وتشارلز دكنز» شبه لافت للنظر. فكلاهما كان ينتمي إلى الطبقة الوسطى الدنيا يستمد من حياتها إلهامه. تلك - فيما أعتقد - هي مؤثرات ثورة أكتوبر الكبرى.

إن طبقة الكتاب الجديدة التي تأثرت بماركس ولينين وثورة أكتوبر الكبرى، قد اتخذت أبطالها وبطلاتها من الرجال والنساء الذين كانوا يعتبرون عادة ممثلين للطبقات الدنيا. وفي الكتابات السابقة، كان ثمة أحيانا موقف مسرف في العاطفية من اللقطاء ومشردي المجتمع. ولكن الكتاب اللاحقين كتبوا على نحو أشد وعيا وأكثر فاعلية.

و «مانيك باترجي» - الروائي البنغالي البارز - هو أول اسم يذكر في هذا الصدد. لاريب في أنه قد تأثر بماركس. وثمة أيضا دلائل على تأثير «فرويد» في كتاباته. لقد وصف في رواياته وقصصه القصار الفلاح الضارب بجذوره في التربة التي تضمحل قوتها ودوامها، ببطء، مع مقدم المدنية. وهو يبتهج بالنضال الملحمي لأهل القرية ضد عوامل الدمار في الطبيعة والناهبين من الرجال.

و «تاراشنكار باترجي» - وهو روائي بنغالي آخر وافر الحظ من الدلالة - يمتاز أيضا في رصد الحياة القبلية وشبه القبلية للجزء الغربي من البنغال، مما لم يظهر - على أي نطاق واسع - في القصة البنغالية قبل مقدمه. وقد كتب أيضا بعض روايات عن ملاك الأرض المنحلين في غرب البنغال. أما «برمندرا مترا» في سعي - عن وعي - إلى استمداد مادة عمله من أدنى طبقات المجتمع. وفي واحدة من قصائده الباكرة أعلن أنه شاعر الحداد والنجار والعامل البسيط والكادح من أجل الرزق. وفي واحدة من رواياته الباكرة، وعنوانها «طين»، احتج على الأدواء الاجتماعية في عصره. أما «مانوج بوس» - من قادة الروايات البنغالية - فيعالج المسرات والآلام البسيطة للعاديين من الرجال والنساء. ومن القصاصين المهمين، المتأثرين إن قليلا أو كثيرا بفكرة ثورة أكتوبر الكبرى: «جوبال هالدر»، «شايلاجانندا موكهرجي»، «سامارش بوس»، «آشيم روي»، «ديبن بانرجي»، «دبش اراي» وكثيرون غيرهم.

إن الأدب البنغالي غني بالقصائد، بصفة خاصة، وهنا نجد أثر ثورة أكتوبر ملحوظا بصورة ملموسة. فنظرا لمقدم الفكر الماركسي بعد الثورة، شهدنا قصائد تؤكد السياق السياسي والاجتماعي، وترمي إلى نشر الأفكار الثورية.

إن «نذر الإسلام» - وهو شاعر متمرد سافر إلى بلاد ما بين النهرين أثناء الحرب العالمية الأولى - قد كتب قصائد مستوحاة مباشرة من نجاح الثورة الاشتراكية فى روسيا. ثمة روح متمردة تتبدى فى عمله «قيثارة النار» المنشور فى ١٩٢٢. ومن دواوينه الأخرى المتأثرة بهذه الأفكار الجديدة: «الناى السام» و «رياح الشرق» إلخ.. وقد امتدت عدوى هذا الجذل الفتى إلى «برمندرا مترا» الذى خرج علينا بديوانه المسمى «الأول» فى ١٩٣٢. كشف مثل «نذر الإسلام» - عن داء العصر، مع تعاطف هائل مع المحزونين والمسحوقين والمنبوذين. أما قصائده التالية فذات نكهة مختلفة، يتخذ فيها من الحياة الإنسانية موضوعا للدراسة، على ضوء الفلسفة.

وبين شعراء الشعر البنغالى الحديث القلائل ممن يحمل عملهم طابع الفلسفة الماركسية، نجد أن «بشنو داى» هو الاسم الأحق بالاعتبار. لقد فتح - أكثر من أى شاعر بنغالى آخر فى جيله - آفاقا جديدة لوعينا بالقيم الإيجابية فى الحياة. والتزامه الدائب بالسعى وراء الشعر من أجل الإمكانات الإيجابية للحياة الإنسانية قد زاد من معرفتنا بذواتنا وأدى بها إلى اتجاهات جديدة. وهو - بهذه المثابة - قد أرضى مطالب أكثر قرائه اليساريين حصافة، ممن وجدوا ما يغريهم بمقارنته بـ «أراجون» أو «إيلوار».

إنه شاعر ماركسى كامل. وفى مقالة له عنوانها «لماذا أكتب» يقول:

«يعلم كل ماركسى أن الكاتب أوالفنان هو - فى آن واحد - سيد وأداة. إن ثورة أدبية دون ثورة فى المجال الاجتماعى هى - ببساطة - أمر يجاوز المعقول. وبالمثل فإن أعمال الكاتب الذى هو متحدث سلبى مآلها - وإن راجت - الفشل».

وقد أحسن التعبير عن هذه الفكرة فى أبيات يقول فيها:

لا تخشى الظلمة بعد
غط وجهك بيدى
اشرب الأسى والفرح بعينيك
ابن النصر بذراعيك المحيطتين
فإنما نحن إيقاعك مع نبضات قلبى»
(ترجمة ن. هى. وس. راسجبتا)

ومن الشعراء الآخرين المبرزين، «بمالشندرا جوس» الذى أجرى بعض تجارب شائعة على صب مشاعر الجيشان الاجتماعى فى قالب كلاسى صلب. ويستحق ديوانا «بعض قصائد» لـ «سمرسن» و «زنزانة القوزاق» لـ «آرن مترا» أن يفردا بالذكر فى هذا الصدد.

«سوبهاس موكهوبا دهياى» شاعر آخر بالغ الدلالة من شعراء البنغالية الحديثة، أثرت ميوله الماركسية فى شعراء البنغال الأصغر سنا. وتدور قصائده أساسا حول معاناة العاديين من الناس وصراعاتهم. وأكبر ميزة فى قصائده هى جعلها الكلمات العادية تلائم الشعر. وهو يعالج مادته ببصر شاخص إلى الجوانب القبيحة فيها، مما يمتزج عنده بالفكرة الشيوعية. لن أنسى قط آخر أبيات قليلة من قصيدته المسماة «الثورة: ١٩٤٠».

«قط لم تكن لدينا أسلحة من قبل.
كنا نتمرن على السلالم الموسيقية.
كانت الأقواس والسهام لعبا نلهو بها فى طفولتنا.
ولئن فتح العدو نيران مدافعه علينا الآن فجأة
فسنصيح: «أيها الأطفال. انقذوا الحضارة».
ونغمض أعيننا
ونتحول بأبصارنا
إلى نداء الوقوق».

ويسير على أثره - فى هذا الصدد - «سوكانتا

بهاتاتشاريا»: فقصيدته عن لينين واحدة من أجمل القصائد فى الأدب البنغالى. وقد نظم «برندرا تشاترجى» بعض قصائد ذات دلالة تنم على تأثر بفكرة ثورة أكتوبر. بيد أنه معروف بنبرته الدعائية أكثر مما هو معروف بمنجزاته الشعرية. أما «تاروم سانيال» - الذى دخل دائرة الضوء كشاعر وناقد فى الخمسينيات - فيحتج ساعيا إلى محو الموروث والمواصفات. يتسم شعره بتعاطف - أشبه بمدرسة تيار الوعى - مع معاناة الإنسانية، تحييه آراء ماركسية لا تتردد فى رسم نقائضنا وتفاوتاتنا الاجتماعية الراهنة بشجاعة.

ومن الشعراء الناجحين المتأثرين، إن قليلا أو كثيرا، بفكرة ثورة أكتوبر الكبرى: «رام بوس»، «سيد هسوارسن»، «أميتابها تشاترجى»، «أمتابها داسجبتا»، «سانات بنرجى»، «تلسى مكهرجى»، إلخ.

ويصور هذا المسح الوجيز لأثر ثورة أكتوبر الكبرى الديناميية العظيمة التى مازالت تشف عنها اللغة منذ أكتوبر ١٩١٧. ورغم كل الصعوبات، يزداد انتشار هذه الفكرة وهذا الفكر. إنه يتبرعم ويزدهر مع كل موسم.





ملف

إلى تشيه .. مع أحلامى

غادة نبيل

تشيه جويفارا.

لو كنت يانعة لا طفلة يوم جئت بلدى لعَرفت كيف أحبك:

البوستر الأحمر وقسمات وجهك الصاعد .. تنظر إلى شىء علوى يزين جدران غرفتى بالطابق الثالث فى القلعة الانجليزية العتيقة التى تحولت إلى سكن داخلى لجامعة ريتشمون الأمريكية فى بريطانيا حيث كنت أدرس – فى عامى الجامعى الأول بعد – العلوم السياسية.

تشيه . يحدثنى عنك وعن ماو ذو الفقار على بوتو رفيق دراسة رمى القلب بجمرة فى أحدأيام صيف ١٩٨٧ وطوال شتاء وربيع ١٩٧٩ .. ربيع لندن.

وأحدثه عن عبد الناصر والقذافى والغزو السوفيتى لأفغانستان . ونتحدث فى كل شىء . الكون أصغر منا . فتاة الثمانية عشرة شمساً وفتى الواحد والعشرين جيلاً.

الأخضر لونك . قبعة ماو وقميصه الأخضر واسم بلدك الذى كتبته بقلم فلوماستر أسود عريض فوق الجيب العلوى للقميص (والبنطلون الأخضر) ليستقر بشكل ما على موضع القلب.

قنابل المولوتوف كنت تدخر الزجاجات الفارغة لها وتخفيها عن أختك أسفل السرير فى بلدك الذى رآه أبى فيما بعد .. عقب طلبك يدى .. ويوم أرسلت لى بالبريد من أمريكا إلى الكويت "عروسة" لعبة وطقم أقلام "كروسى" هدية عيد ميلادى.

"فرح" أسميتها .. لتكن فرحاً.

وافرح .. افرح .. لكن ليس صحيحاً أنى لا أحب إلا الفرحان مثل البعض ..

الفرحان لايحتاج أحداً .. ولعلنى لم أحب يوماً .. إلا الحزين.

تشيه ، لديك بوستر له . رأيته يوماً وأنا واقفة مع "هنا" صديقتي الفلسطينية نقدم لك صينية العشاء إذ كنت مريضاً .. على باب الغرفة أتيتنا حافياً وسألناك لو كان ثمة طعام تحتاج أن نعده لك فالهزال كان واضحاً عليك والأزمة الربوية حادة.

وقوفاً خارج الباب وأنت ممتن لشرقيتنا وتعتذر فيما بعد أنك لم تقل: "تفضلوا" ونحن نجيبك بعد ما تماثلت للشفاء :"لا ندخل غرف أي من الزملاء".

تكبر ابتسامتك.

تشيه يرمقنا بعيون واسعة سوداء جميلة فور انفتاح بابك. يفهم مثلك.. وثمة ما يبتسم تحت البرية ذي النجمة الحمراء رغم تقطيبة الحاجبين الظاهرة.

أنت طيبة جداً ولوقست الطيبة بالمال لصرت مليارديرة . ولو قست الفضيلة بالذهب تكونين كل احتياطي الذهب في جنوب افريقيا بل العالم.

أدعوك أن يباركك الله. كم أنا فخور إنني عرفتك .. ليحرسك الله أنت وأهلك . فكل وطن يتمنى أن يكون فيه من الرفاق أمثالك.."

الكتاب الهدية السفر .. كلانا يذهب إلى عالمه . بداخلنا تشيه.

حيث أعود أحاول تعليم الخادمة لدى خالي القراءة والكتابة.

حيث تذهب لا تعرف عنواني . لا أعطيك إياه . تأخذه من صديقة وتفاجئني برسالة جبلية باتانية . تتكلم عن قلبك ومحبتك وتقول إنها أنا.

يا سمندلي الغارب. ألأنك كنت مسيحاً في الوجه والقلب.. مسلماً أسيوياً .. ثائري عضو التنظيم المعارض للديكتاتور العسكري في بلدكم.

نلعب البينج بونج في الصالة الرياضية الخاصة بالكلية وصديقتنا الماهرة فيها تكتفي بالفرجة.

"تخيلي الكرة ضياء الحق ربما لعبت بصورة أفضل" تقول لي.

"أو الساداتا" أرد.

تشيه.

إما أنت أو عباس بن فرناس . كلاكما أحب الطيران . كلاكما مغدور . الحلم دائماً هكذا.

أكبر من الحالم مهما بلغ نبله أو أشرقت زهوته.

عباس بن فرناس ذلك المهووس الرائع الذي لو ولدت في عصره لأحببته فوراً – ودون تعقل.

ترى كم من الرجال – هكذا – كان يمكن أن أحب؟

أسمع من ثائري المتقاعد عقب أعوام من بعدما هجعنا هجعة التآكل والمسايرة .. فأي رجل أعمال يعول أماً وأختاً مطلقة بأولادها وزوجة تصغره بأجد عشر عاماً .. لم يخترها ولم ترغبه وليست جميلة . يقطع تعليمه الجامعي في أمريكا ولا يستكمله . زوجته محدودة التعليم..

في قرية أسيوية بعيدة ينطفىء كل يوم وهو يستدعي كلمات عمر

الخيام عن الشراب والأسى .. يقرأ الأبيات على شاحنة أمامه إذ يعبر يومياً من منزل الأسرة إلى مكتبة فى بيشاور أو إسلام آباد لايهم حقاً.. يعبر أمام مقابر كثيرة . يقف أمام التلة.

"أذكرك وأبكي. وعندما أغمض عيونى أستطيع أن أرى من جديد كل شىء . اتعرفين؟

ريتشموند أجمل أيام حياتى ولو رجعت إليها يوماً حتماً سأنهار . ولو رأيتك سألقى نفس المصير".

أنا من أحببت تشيه.

حروباً خضت لأجل زواجى وذاتى وعملى من بعدك.

تشيه.

اقرأ إذ نشروا صورة لجثمانه فى جريدة انجليزية وهو نحيل الصدر ناصعه نصف مغمض العينين كنائم . الجريدة تقول :"خدعوه مع صديقه بنية الإفراج عنهما فإذا به يتلقى مع الصديق رصاصات غادرة فى الظهر والرقبة فى فناء مدرسة مهجور.

لا أفهم.

عرفت أنه رفض يوماً نسف قطار وإتلاف طريق حيوى بين مدينتين فى بلاده رغم أن القطار كان يحمل عتاداً وجنوداً حكوميين وكان المكسب الاستراتيجى لأهمية البلدين لا يختلف عليه أثنان . أشفق على الجنود . هم مضللون فى عينيه الباهزتين..

ولا يستحقون لهذا ميتة كهذه.. لا يستحقون الموت.

يوم وقع فى الأسر كان أحد جنود الحكومة قد أصيب فى رقبته إصابة مميتة عرض طالب الطب السابق أن يسمحوا له بالمعالجة والتطبيب.

رفضوا . مات الجندي.

قديسى . أتراك قتلت لأنك صدقت؟.. آمنت بإنسانية أعدائك أكثر مما ينبغي؟. أكانت ثوريتك رومانسية وأنت تضع مبدأ عدم مقايضة ما هو شريف ونبيل وإنسانى بأى شىء حتى وإن رهنت الثورة كلها؟.

المبادئ لا تنفطر أو تداس لديك والثورة التى تقول بمبادئ معينة لا يصح أن تجرفها ميكافيلية سياسية أو استراتيجية ما فى سبيل النصر فحسب..

وإلا أين تكون المبادئ؟ أين تكون الثورة؟.

لكنك آمنت بالديكتاتور العادل (بشرط اشتراكيته) ولو لفترة ريثما يتم تأمين الاشتراكية وإقامة المجتمع التقدمى .. ثم اكتفت بألا تكمل تعليمك الجامعى فى العلوم السياسية والذى كنت تنوى المسير فيه حتى الدكتوراه.

هل أحببت يوماً تشيه؟

رفاته المخبوءة ثورة.

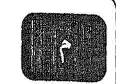
إلى أى مدى يمكن أن يكون الرماد أكثر صحوة من الأحياء والحاكمين.

استطاعت بوليفيا أن تنام .. حتى مجئ الرماد.

تشيه.

My Christ مسيحـ(ي)

دمك كان كثيراً



ملف

حسن فتح الباب:

شاعر أحداق الجياد



يعدّ حسن فتح الباب واحداً من رواد حركة الشعر الحر بمصر، فهو - مع قليلين آخرين - رفيق صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، لكن حياتنا الشعرية والنقدية شاءت أن تختار عبد الصبور وحجازي كممثلين لهذه الحركة وبهذا الاختيار ذهب كثيرون من رفاقهما في منطقة الظل.

هنا محاولة متواضعة لمزيد من إزاحة الظل عن الرجل، مثلما فعلنا مع بعض أقرانه من قبل، ومثلما سنفعل من بعد.

هذه الصفحات تحية للشاعر، ولتجربته الطويلة الصامدة، ولالتزامه العميق بالوطن وبالشعر: أي لقبضه على الجمر.

"أدب ونقد"



ملف

حسن فتح الباب:

الكلام موقف، والصمت موقف

حوار: سعد القرش

- رحلتك مع الشعر تستغرق نحو نصف قرن، ومازالت قصائدك تتسم بالتوهج والتدفق كما يلاحظ كثير من النقاد، فما سر هذا التدفق والتوهج رغم دخولك مرحلة الشيخوخة؟

* لا علاقة للشعر وللفن عامة بعمر الشاعر أو الفنان، فربيع الإبداع قد يستمر حتى آخر العمر، والنماذج أكثر من أن تحصى فى الأدبين العربى والعالمى. فهناك زهير بن أبى سلمى وأبو العلاء المعرى وطاغور. والكاتب الروائى الانجليزى الحائز على جائزة نوبل توماس هاردى وجد نفسه وهو فى أواخر عمره يعود إلى كتابة الشعر.

- هل الموهبة الخصبة وحدها هى السبب فى هذه الظاهرة بالنسبة للشعراء عامة ولك خاصة؟.

* هناك سبب آخر غير الموهبة الغنية لا يقل أهمية عنها وهو أن يكون المبدع صاحب قضية ينذر لها حياته وفنه وتسكنه حتى آخر العمر، ويقول برنارد شو: (إن الفنان بلا قضية يتحول إلى مهرج).. إن الشاعر الحق فى نظرى هو الذى يتخذ من الشعر سلاحاً للدفاع عن هذه القضية

ومناصرة المؤمنين بها وإدانة أعدائها . وأعتقد أن إيماني بالحرية والعدالة الاجتماعية ومقاومة كل العوامل التى تحول دون ازدهار ملكات الإنسان وطاقاته وخصوصاً أبناء الطبقة الفقيرة من المستضعفين فى الأرض والمهمشين فى القاع - هذا الإيمان هو الذى يجعل أوتار قلبى وشعرى دائماً مشدودة وطالما أن العدل لم يتحقق فى عالمنا فستظل قيثارتى تغنى للأبطال وتمجد الشهداء. وإذا كان الشاعر محمود حسن إسماعيل يعبر عن صمته أحياناً بهذا البيت الجميل:

يقولون غَنِّ الشعر أبيض هادئاً

وكيف تغنى فى الهجير البلابل؟

فإننى أقول إن الهجير يلهب أشعارى فتتحول إلى سياط نار على ظهور الغزاة المستبدين والخونة وإلى يد قوية تشد أزر المقاومين رجالاً وأطفالاً ونساءً.

- إذن أنت تؤمن بالعلاقة الوثيقة بين الشعر والسياسة.

* السياسة بمعنى حق الأفراد والشعوب فى تقرير مصيرهم وتأصيل هويتهم والبحث عن العدالة تدخل فى كل الماديات والمعنويات .. وكل أديب له موقف من الواقع السياسى والاجتماعى الذى يعيش فيه، فلا جياد فى الإبداع، بل إن الصمت نفسه سياسة لأنه يعبر سلبياً عن موقف من الحياة والمجتمع والمصائر.

ولا يعنى هذا تغليب المضمون على الشكل الفني، لأن الإيمان بقضية عادلة لا يعلو بقدر صاحبها إلا إذا كان قادراً على التعبير الفنى المنفرد.

- ما رأى النقاد فى المدى الذى بلغته لتحقيق المعادلة الصعبة، وأعنى بها عمق المحتوى وانطلاقه من الواقع مع التميز فى التقنيات الفنية؟

* أقول دون إدعاء أو غرور إننى حققت هذه المعادلة الصعبة بشهادة كبار النقاد سواء منهم من يتبنى نظرية الفن والأدب للحياة والمجتمع ورائدهم الدكتور مندور أو من يرفع شعار الفن للفن الذى أخالفه ورائدهم الدكتور رشاد رشدي، إذ يقول الأول : (استرعى نظرى بين كل ما سمعت من قصائد الشعراء الذين يكتبون الشعر الحر "قصيدة التفعيلة" قصيدة حسن فتح الباب "دم على البحيرة" إذ تتحقق فيها مقومات هذا الشعر ولاسيما العنصر الدرامى وتمتاز بالقدرة على التعبير بالأسطورة عن الواقع كما كتب الناقد الكبير الدكتور رشاد رشدى عن ديوانى "حبنا أقوى من الموت" المستوحى من معركة العبور وانتصار ٦ أكتوبر: (بهرنى شعر حسن فتح الباب بطابعه الفنى والإنساني: إنه شاعر عالمى بكل المقاييس).

وكتب الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتى فى إحدى دراساته عن شعرى:

(إن قصائد حسن فتح الباب تكتب نفسها بنفسها) وقد احتفى بشعرى كثير من النقاد العرب وكتبوا عنه عدة دراسات.

- ما هى فى رأيك الوسائل أو

المقومات الفنية التى أشار إليها الرائد الدكتور مندور فى مقولته عن إحدى قصائدك؟

* هى تلك التى عبر عنها الناقد الشاعر محمد البخارى فى مقدمته لديوانى الثانى (فارس الأمل) حيث كتب: (خلال التكوينات الشعرية التى يضمها ديوان حسن فتح الباب نجد أنفسنا أمام نموذج حقيقى وأصيل للشعر الجديد فى شكله المتميز بالهمس والبساطة، فالبناء عنده دائماً درامى فيه تفاعل وحركة ونبض .. يأخذ طابع الملحمة العاصفة أو القصة القصيرة الوادعة، ويزخر بالحوار والترديدات وتقطيع المشاهد أو المزج الانتقالى فيما بينها ..

ويظهر فى ملحمته طابع العصر واضحاً .. كما يرتبط بالطابع الأسطورى المصرى ، وموقفه كشاعر ملتزم من القضايا الإنسانية).

– ينفرد إبداعك الشعرى بالتعبير عن هموم وآمال من وصفتهم بالمهمشين فى القاع . هل هى عوامل الوراثة والنشأة هى التى حفرت لك كل طرق هذا الموضوع؟

* مازالت تسكننى (حارة المجدلى) هذه الحارة الشعبية الفقيرة فى حى شبرا بالقاهرة ، ولدت وترعرت بين أبناء مصر أصحاب المصالح الحقيقية وبناة الحضارة الفرعونية والعربية . وقد عملت منذ طفولتى فى مهن مختلفة وعانيت ما عانى الصغار والكبار الكادحون.

فاستوحيت فئات لم يكتب شاعر عنها وإن تناولهم بعض كتاب الرواية والمسرحية وهم عمال التراحيل وباعة الزهور فى شوارع المدينة المترفة ، والصيادون الفقراء فى القرى وذلك من خلال تصوير أسطورتهم المعيشية وبحثهم عن رغيف خبز وكأس حليب لصغير . وقد أتاح لى عملى كضابط شرطة سبر أغوار الواقع ، فهجرت الرومانسية مبكراً واصطليت بنار الجموع . كما أن تمردى على السلطة الظالمة التى فتحت لى ملفا باسم بعنوان (له ميول شيوعية) ونفتنى إلى أقاصى الريف لأكون بعيداً عن الجماهير فلا تصيبها العدوى من اتجاهى اليسارى . هذه الظروف هى التى شحذت سلاحى الفنى وزادتنى صلابة فى مقاومة الاستبداد والاستغلال.

– أعلم أن بعض أشعارك ترجمت إلى عدة لغات فكيف تمت هذه الصلة رغم أنك لست من رجال الإعلام؟

* فوجئت بترجمة قصائد لى إلى الروسية واليوغسلافية والأسبانية والانجليزية والإيطالية والفرنسية لأن هناك من المترجمين الأجانب من هم أكثر إخلاصا من بعض نقادنا . لقد نقلوا أشعارى إلى لغاتهم مع أننى لست من الأدباء الذين يهرعون إلى المطارات لاستقبال المستشرقين والمستعربين واستضافتهم ليترجموا



أعمالهم فيظفرون بالشهرة ويحصلون على الجوائز.

- جائزتك الكبرى هى إضافاتك لحركة الشعر الحديث وإخلاصك للقضايا التى عبرت عنها بأحدث الوسائل الفنية.

* لم أحصل فى بلدى على أية جائزة باستثناء جائزة سنة ١٩٧٥ سميت جائزة شعر ٦ أكتوبر بعد أن كتبت ديوانى (حبنا أقوى من الموت) مستلهما الانتصار الذى تحول إلى هزيمة وطنية بقبول سياسة الانفتاح وعقد المعاهدة المصرية الإسرائيلية. ومما يؤسف أن بلادا عربياً قد كرمتنى فأصدر عنى اتحاد الكتاب العرب ملفا ضمن ملفات الإعلام التى يصدرها . لم أحصل حتى على الجائزة التشجيعية فى الشعر لأننى خجلت أن أتقدم لها فى حين أن من لم يقدم إلا قليلا حصل على التقديرية على أية حال فإن هذه المسألة لا تشغلنى وإنما الذى يشغلنى دائماً أن أظل أبدع وأن أموت وعلى صدرى قصيدة أو كتاب كما تمنى الجاحظ.

ولم أفرح كثيراً حين منحتنى مؤسسة البابطين للإبداع الشعرى جائزتها سنة ١٩٩٢ بعد أن ترددت طويلا فى التقدم لها. فكنت آمل أن أكرم فى وطنى رغم إيمانى بالوحدة العربية، وحدة الشعوب لا الدول.



ملف

فلسفة السفر

(فى: مواويل النيل المهاجر)

د. رمضان بسطاويسى

هذا الديوان هو أشبه ما يكون برواية تصف رحلة بكاملها ، وهى رحلة داخلية وخارجية ، بمعنى أنها تجوب داخل الذات المصرية وتقدم تركيباً خصباً للثقافات المتداخلة فى بنية الثقافة المصرية الأم ، وكأننا نسير فى عروق النيل ، لنستشعر نبض الأرض التى يمر من خلالها ، وخارجية فهو يحمل سماته الخاصة وهو يغترب عن المكان ، فلا يذوب وإنما يقاوم اجتياج مفردات الخارج على روحه، ولذا يتخذ الشاعر من النيل عنواناً له ، ويتخذ من المواويل اسماً لأشعاره وأناشيده، لأن النيل - دون الأشياء جميعاً - حين يهاجر يحمل معه طميه ، وسماته ، وملامحه، فالشاعر - عبر رحلاته - يتوحد بالنيل ، ليقرأ ذاته فى الآخر ، ولذلك فالبنية الصراعية تحل محل البنية الغنائية ، لأن الذات فى حالة صراع دائم لتحقيق فعل القراءة للأنا من خلال التقابل مع الآخر ، وكثير من قصائد الديوان تحمل أسماء عواصم الدنيا - بودابست، الجزائر ، الدانوب وغيرها من الأماكن - التى يستعرض من خلالها هموم الذات وهموم الوطن فى بناء درامى يعكس الصراع فى الوحدة .

فالحركة فى الأبعاد الجغرافية للمكان تعكس الزمن الخصب الملئ بالتاريخ الشخصى الذى تتعين ملامحه فى

الليل والنهار ، وتفتت الحلم وتمزق الإنسان يتم التعبير عنه من خلال تفتت المكان والزمان، وهذا يعكس بعدين من أبعاد الاغتراب: الاغتراب عن الذات ، والاغتراب عن العالم ، وكلاهما نتيجة لاغترابه عن البنية الاجتماعية للوطن الذى ينتمى إليه..

السفر فى هذه الديوان له فلسفة خاصة ، ذات مستويات مركبة، فالسفر يتحول من خلال التوحد مع الكون ، إلى قراءة للوجود الإنسانى بمستوياته الوجدانية والسياسية والاجتماعية . فالتوحد مع الكون يجعل من مدارات الكون هى مدارات الذات التى تريد أن تؤوب إلى نفسها .. ولذلك تتواصل الذاكرة الثقافية من خلال التناص مع التراث ومفرداته والأسطورة وتاريخها..

القصيدة الأولى (الجذور) ، نجدها بمثابة إعلان عن التجربة بشكل محلى ، ففيها "الجذور" يبين أن النيل يسكنه ، أينما رحل ، فى البلاد البعيدة ، يكون على موعد مع النيل ، المعاد، أى اليوم الآخر بالمفهوم الدينى ، الذى لابد أن يعود إليه، وكأنه يضع قيامته الخاصة ، فالقيامة بالنسبة له هى العودة إلى النيل ، وهو حين يسافر ، يسافر كزافد من روافده إلى البلاد البعيدة ، يحمل عشقه الحميم الموجع ، وتظهر مفردات العشق من مفردات الوطن الذى يحتمى بزوايا الذاكرة:

لأنا عشقنا وميض الرماد القديم
وطيب المساء على بيتنا المشرقي
وعينين فى المشربية أغنيتين
لطفل فقير عشقت حصى قريتي

قبل أن أتعلق شم الصخور
ويبهرنى النجم
...
لك العشق يا وطنى أيها الأبد المتحول
بالموت فينا خلايا.. ص ١٦ – ١٧

والوطن بالنسبة لشاعر ليس النيل فحسب، إنما النيل أسطورة ، ومعتقد دينى تجسد حياة بكاملها ، فالوطن بالنسبة للشاعر هو تاريخية هذا الوطن منذ فجر البشرية حيث البقرات السمان.، إشارة إلى يوسف وعلاقته بالعزيز، والتاريخ الفرعونى وكتاب التراتيل، والسامري، والمزامير والسنين العجاف، وكل فترات التاريخ المصرى حاضرة حضوراً مخصباً بصور الحياة اليومية ، أى مسجداً ، وليس منفصلاً بصورة مجردة، وإنما طقوس الحياة اليومية المعاصرة تمتزج فيها كل صور التاريخ السابقة، ودوماً تظهر توابيت الحزن ، وكلمة توابيت هنا إشارة إلى تواصل الحزن المصرى عبر التاريخ ، لأنها تتضمن صورة الحياة فى مصر القديمة ، حيث كان المصرى مسخراً لبناء الأهرام ، ويحفر القناة ، وحين يستعرض الشاعر كل هذا ، فإنه يعود دوماً للنيل ، الذى يكمن فى داخله ، ويستنطقه بضمير المخاطب ، وهى صيغة تحريضية فيقول:

فكن قاتلى أو دمى فى الحياة أو الموت
ماشئت لكن لتحفر سريراً من الطمى لي
...

ضمنى كن ضلوعى أناجيك كن سكنى
يا شراع المساكين والماردين النسور الحمائم

وفى قصيدة "الصبار" لا يحول الشاعر سفره إلى بطولة ، وإنما يجسده كإخفاق حزين، هو مرادف للجحيم، حين يطرد المرء من وطنه ، أو يجبر على الرحيل هنا تتخذ صورة السفر كمرادفة للفراق واليتم والحريق..

عليل أنا علتى على صحة البوح والصمت
...
عليك أنا الأجنبى المريب.

ويصبح للسفر وجهه السلبى الذى يكشف عن صورة الوهم الكبير ، الذى نسميه الوطن العربى ، فيصلب الشاعر فى المطارات والمدن ، يطلبون هويته ، وكأنه يحمل معه نيلاً يغرق المدن المستباحة ، التى تمتلئ بالقيح، وتتلوث روحه:

أسافر فيها فيعتادنى القيح

فتشعر الذات أنها لم تعد صالحة لشىء، فيرتد ذعراً من صورة ذاته إلى النيل ، ويصبح الحب فى المنفى هو المأوى والملاذ الذى يعصمه من التشويه الذى أصاب الذوات العربية ، والذى يعترف به الشاعر ، ويريد أن ينجو منه كإنسان..

يا روح كل الذين تهاوت
على عتباتك أجسادهم

فالتناقض والصراع الداخلى بين ذوات الشاعر تحميه من التشويه، فلا يهرب من جحيم الحقيقة ، وإنما يتقبلها ، والحقيقة أن هذا يحسب للشاعر الذى يجسد مسيرة الذات بوصفها تعاني، ولا تخجل من ضعفها الإنسانى ، فى حين أن كثيراً من الشعراء ، تخلصوا من ذواتهم الفردية - العادية - وتلبسوا الذات الكلية ، التى تضفى على أعمالهم طابعاً مقدساً، وأصبحت ذواتهم مقدسة عن الزلل والشطط ، وأصبحت كتاباتهم مصدر كل حقيقة ويقين ، وتاهوا فى دخان عتمة الذات الضيقة التى اتسعت من خلال الوهم..

بينما شاعرنا هنا لديه بصيرة التخلص من الوهم تلقائياً ، وهى بصيرة صوفية مرتبطة بمجاهدة المدن التى كغزو روحه ، فيهرب منها وهو فيها إلى زوايا الذاكرة ومشاعر الروح ، التى تعيش طقوس الحياة اليومية:

أسافر أم أكتوى بالحنين إلى قاتلي
أقاتله؟ لم يعد فى يدي
سوى قبضة من جمار
سوى الحرف لاسيف يعنو لديه .

هذا اعتراف نبيل، وهو يتعرض للمساومة ، من أن يبيع ذاكرته، ليرقد فى البلاد البعيدة ميتاً، فتفتح حواسه على الحقيقة فيعمد الشاعر إلى التكرار كتيمة إيقاعية ، كأنه يذكر نفسه بالحقيقة التى ترتدى ثوب الجحيم:

عليل أنا المستهام المريب
كأسفلت هذا الرصيف الكئيب
فالسفر هنا ، كآلية للكتابة ، وليس



مـجـرد الانتـقـال المكانى من هنا إلى هناك ، لأنها تقابله حركة مضادة فى الوعى ، حين ينتقل الجسد من مصر النيل إلى الخارج ، يعود الوعى بشكل معاكس من المنافى البعيدة إلى صورة الحياة اليومية فى مصر عبر العصور ، فالسفر هنا آلية حركية للانتقال الجسدي، فلا ترى العين ما يتجسد أمامها ، وإنما ترى ما تستدعيه من الذاكرة، فالسفر هنا معنوى وليس مادياً ، هو تجسيد لحركة نضال الوعى ضد استلاب الروح وتشيئها فى الغربة المطاردة اللعينة:

يضيع الزمان
يضيع المكان
ولكننا لا نموت
لأنا الوطن

وحين يعود الشاعر فى نقاط فاصلة بين رحيل ورحيل آخر ، يلتقط توحده الكونى ، فالوطن يصبح قيمة تمثيلية لكل من يعانى غيبة الوطن ، بفعل المحتل الخارجي (فلسطين) أو بفعل القهر الداخلى (غياب الحرية ، ومصادرة التفكير الإبداعى) فالعودة للوطن ، تتعمق من خلال حركية السفر ، فيصبح الوطن المستحيل ، لأن الوطن الممكن، هنا مثل هناك يغيب ملامح الحياة ، فلماذا نعود للوطن ، ويعود الوطن إلينا ، من خلال أفعالنا اليومية لاسترداده من كل قهر .. فحين يعود يخاطبها:

حولى عينيك عنى فأنا
أعرف الآن الذى تخفين
فى صدرك من جرح قديم
...
أغرسى عينيك فى قلبي
أحيلية ترابا وشظايا
أو أعينيه على دفن الضحايا
لست منك
لست مني
نحن أحياء على البعد
وموتى فى اللقاء..

فالبلاد البعيدة مرايا يرى فيها الشاعر ذاته ، ويحمل نفسه معه ، فكل سفر هو إغضال فى الذات ، هو تعميق لمعرفتها الممزقة ، والمرايا مكسورة ، لأن الشاعر لا يستقر فى مكان، وكل شظية من الشظايا، نرى فيها ملامحنا ، فنرى أحلامنا ممزقة واحتمالات غامضة:

الفراشات تغنى وتموت
والمطارات مرايا عنكبوت

والتناص واضح فى الديوان ، من خلال حوار الشاعر مع النصوص التى تجسد تاريخية، فهو سفر فى التاريخ ، ولذلك يشتد حضور التراث الثقافى الفرعونى ، والقبطي، والإسلامى ، لا ليبدو كما هو وإنما ليتحاور معه، ليرى كيف وصل حاله إلى ما وصل إليه . فهو فزع من سرطان السلطة الذى يتم تصديره إلى كل فرد، والكتابة لدى الشاعر هى وسيلته للتحرر من أسر السلطة التى ترسبت فى داخله، بفعل هذا الإرث الحضاري الطويل من التسلط، وتحول إلى بنية عقلية وشعورية ، تكمن فى المصري، يتعذب بها ومنها..

والبناء الشعرى لديه دائماً هو بناء



درامى فيه تفاعل وحركة يأخذ طابع الملحمة ، توحيد الذات بالنيل أو القصة القصيرة مثل مشاهد المطارات والبلاد والأرصفة، والمدن، ويزخر بالحوار مع الذات ، ومع التاريخ ، ومع صورة الحياة اليومية ، ويظهر فى شعره طابع العصر واضحاً كما يرتبط بالطابع الأسطورى العصرى.

هذا الديوان العاشر للشاعر ، فلقد صدر له قبل ذلك تسعة دواوين تعكس مسيرته الشعرية ، التى تنم ملامحها عن وعى حاد بإشكاليات الواقع السياسية وهمومه ، ابتداء من أزمة العدوان الثلاثي، حيث أصدر الشاعر ديوانه (من وحى بورسعيد) ١٩٥٧، ثم ديوان (فارس الأمل) ١٩٦٥، ويجسد النقد الذاتى للعقل العربى فى ديوانه (مدينة الدخان والدمى) ١٩٦٧، ثم ينسحب الشاعر إلى ذاته بعد يأسه من التحولات السياسية، فيكتب ديوانه (عيون منار) ١٩٧١، و(حبنا أقوى من الموت) ١٩٧٥، ثم تبدأ رحلة الشتات فى النفى بعد عصر عبد الناصر، فيكتب (أمواجاً ينتشرون) ١٩٧٧، ويعيش الشاعر فى عزلة عن وطنه فيصور هذا فى ديوانه (معزوفات الحارس السجين) ١٩٨٠، ويعبر عن جذور أزمة الصراع العربى الإسرائيلى التى تلقى بظلالها على البنية الداخلية للوعى العربي، فيكتب (رؤيا) إلى فلسطين ١٩٨٠، وقد بدأ النيل كرمز تمثيلي مع الشاعر فى دواوين سابقة كثيرة، لكن يبدأ بشكل خاص مع ديوانه "وردة كنت فى النيل خبأتها" ١٩٨٦، وهذا الديوان (مواويل النيل المهاجر) هو استكمال للرحلة التى بدأها الشاعر عبر هموم الوطن .. ويتميز بأن لا يفتعل التجربة ، وإنما هو يتخذ من الكتابة وسيلة للتحرر ، وليس مطاردة الآخرين ، وقد نجا الشاعر من التشويه الذى أصاب جيله ، لأنه لم يفزع من جحيم الحقيقة، ولكن فزع من جحيم السلطة.

مواويل فتح الباب المهاجرة

د. عبدالمنعم تليمة

هذا شاعر لا يعرّف به وإنما يتعرف عليه. فهو صوت من أصوات الحركة الشعرية الراهنة فى ثقافتنا العربية ملأ السهل والجبل فى الخمسينيات مع أصوات رواد هذه الحركة بأغنياته وأهازيجه الوطنية المرموقة الباقية. وقد أنتج حتى اليوم عشرة دواوين، فهو إذن من الراسخين فى هذه الصناعة. فالتعريف به يعود إلى ما يقرب من ثلث قرن، أما اليوم ـ فإننى كواحد من الساعين إلى النظرة التقويمية إلى تاريخنا الإبداعى وإلى إبداعنا الراهن ـ أقدم له الاعتذار مخلصا على هذا الغياب الطويل لا لصوته وإنما لصوتنا نحن النقاد. فهو لم يكذب وعده ويكفيه أنه أودعنا وأهدانا هذه الذخيرة الهائلة من الإبداع الحقيقى.

إن قراءة حسن فتح الباب مشكل حقا لأنه لا يمكن أن أقرأ هذا الديوان فريدا بين دواوين عشرة، ولا يمكن أن أقرأ هذا الشاعر وحيدا بين كوكبة رادت طريقنا الشعرى الراهن. وإذن فسوف أتعامل مع طائفة من قصائده تبلغ عشرين قصيدة، سأتعامل معها نصا واحدا باعتبارها من إبداع من يمتلك من طاقات التشكيل الحقيقى ما لا يمكن أن يتفاوت بين ديوان وديوان خاصة بعد تجاربه المستقرة.

وابتداء أقول وأنا لا أزكى ولا أقوم وإنما أرصد قبل كل كلمات تقويمية تأتى فى حينها فى المواقف أو التشكيل، أقول إنه يندر لشاعر أن يكون موقفه بهذا السطوع. وقد سعيت للتعرف على بعض ما قرأت له منذ الخمسينيات لأمهد

لقراءتى لهذا الديوان، فإذا بموقفه الفكرى والفلسفى وبعالمه الروحى أيضا ذو سطوع منذ لحظاته الأولى أو منذ بدئه الإنتاجى وعطائه.

فيندر لشاعر أو فنان أن يتجاوز الفضاء الكلاسيكى والتجاوب الرومانتيكى إلى التجاوب الواقعى بهذا السطوع، وليس السطوع فى الموقف فى ذاته ميزة أو امتداحا لصاحبه فيمكن له أن يتبدى فى مقال أو تقرير أو فى كلمات، ولكن السطوع الذى نعنيه هو الذى لا يرقاه إلا القادرون اقتدارا تشكيليا، ومن ثم فإن فضله عند الشاعر حسن فتح الباب أنه تقف وراءه إمكانات تشكيلية حقيقية، هذا هو الشعر على حقيقته.

ومن دلالات هذا الشعر عنده ما نراه من تجادلات لا ثنائيات بين «الأنا» و«نحن»، فالأولى هى الثانية؛ فلا تكاد واحدة من قصائده لا تقوم على ضمير المتكلم ظاهرا أو مستترا متصلا ومنفصلا وفى كل حالاته الإعرابية. هذا الأمر يمكن أن يقذف بصاحبه إلى القلب من الرؤى والمواقف الذاتية والرومانتيكية، إلا أنه رأى ذاتى فى خضم المجموع، والمجموع لديه هو الوطن، والوطن ثبات وديمومة، ولكنه جدلى، فهو يرى الأمة تاريخيا، وإذن فليأخذ من الثبات.. من الوطن الثابت حركته وهى النهر. ولا تخلو قصيدة من النهر حتى وهو يغنى لفلسطين ويغنى للجزائر، فمن الوطن الثبات والديمومة، ومن النهر الحركة والتواصل والاستمرار والمبادرة فى التاريخ.

ومن ثم فإن الوطن هو المهاجر والعودة والمنفى والمقاوم الشهيد، ولا تخرج تجربتنا العربية فى عصرنا الحديث عن هذه الدلالة. فنحن مقاومون شهداء ووطننا منفانا فى الإقامة والرحيل. والأنا هو أنت ونحن هو الوطن، هو التحول والثبات. والنيل حركة الجماعة المصرية ورمز التواصل والاستمرار، رمز التجادل التاريخى بين الفئات والطبقات الاجتماعية. فهو ظلم وعدل وهو قهر وملاذ، وهو مرفأ، وهو جحيم، والوطن صورته، والديمومة هذا التحرك والمبادرة فى تاريخ الجماعة المصرية ودونه يصبح الأمر لا تاريخيا ويصبح صوريا:

كن لنا جبلا عاصما أيها النيل
أم أنت طوفاننا

النيل هو الجبل الذى يعصم من الغرق سفينة نوح، أم هو الطوفان؟ هو الطوفان وهو العاصم لأنه حركة الجماعة المصرية وفيها الظالم والمظلوم، المستغل والمستغل، الغنى والفقير، الحاكم والمحكوم.. فهذا التجادل فريد فى بابه عندما يسطع بهذا التحديد، سآتى إليه موقعا ومصورا:

أيها النيل الذى يغمرنا
عسلا.. موجا بهيجا.. ياسمين
لم يزل سحرك سر العاشقين
شفقا.. فجرا رقيقا.. وسنى

هذه افتتاحة جد موفقة وهى أغنية للنهر. وحين تقرأ قصيدة «الجذور» تجد أغنية للوطن عبر مصطلحات من التصوف:

أيا وطن البسط والقبض
والوجد والغيض
يا وطن الحلم والرفض

وينسج حسن فتح الباب رؤية تاريخية: رؤية الديمومة والاستمرار، ديمومة الوطن وحركة النهر ومبادرة الجماعة المصرية فى التاريخ.. فالرؤيا جدلية، الطبقية والوطنية:

يضيع الزمان
يضيع المكان
ولكننا لا نموت
لأننا الوطن

ولكننى أقف وقفة عند هذا التبادل بين الأمرين، فأقول إن هذا التجادل فريد حقيقة فى هذا الموقف الواقعى، وإنى أذكر لأول مرة كلمة «الواقعى» لأنى أتحفظ على هذه المسألة.. فأنا أعنى بها الرؤية التاريخية الجدلية، أقول إن هذا الموقف الواقعى المبكر الدائم للشاعر مستمر عبر ثلث قرن فنحن مقاومون شهداء.

والرثاء ليس مجرد غرض من أغراض الشعر العربى، وإنما هو من أنبل أبواب الشعر فى كل العصور. وقد آن لنا أن نكف عن تصنيف شعرنا إلى رثاء ووصف وغيرهما. أما المديح فليس كله شعر مناسبات، فقد تكون المدحة لممدوح حقيقى وفى وطن حقيقى فتعلو وتسمو على المناسبة أما الكثرة الغالبة من المديح فإنها تسقط بسقوط المناسبة أو تصبح تاريخا أو وثيقة تاريخية للحادثة أو المناسبة. وذلك على عكس الرثاء، إذ تلمع فى تاريخ كل ذخائر الشعر مراث هى من الشعر الحقيقى.

فالرثاء ليس غرضا من الأغراض ولا موضوعا من الموضوعات. فماذا فعل شاعرنا حسن فتح الباب؟ كيف صور المقاوم الشهيد الذى هو نحن؟

أيها الواغلون ذئاب الموانى
على النهر اصفى بنينا واحلى البنات
تباع.. تجوع.. وتلقى لكم جثثا أو حبالا
عليها تريحوم أو تسرحون
المراعى لكم والمراثى لنا .

إنها جدلية الطرف القاهر والطرف المقهور، المراعى له والمراثى لنا. وفى مرثيته سناء محيدلى عروس الجنوب، نجد الشهيد ولا أقول الشهيدة لأن الشهيد هو نحن جميعا، نحن المظلومين، نحن المستغلين، نحن المحكومين قهرا وقسرا.. ومحمد البخارى رفيق مسيرة الشاعر فى مقام الشهادة لأنه وورى حيا لحبه لوطنه، هذا الصديق الذى ظلوا يظلمونه عمدا لجريمة معروفة عند مثل هذه الذات وهى أنه يحب الوطن.

ومن ثم، فإن المرثية التى كتبها حسن فتح الباب ليست لسناء وليست للبخارى، وإنما هى لنا، فنحن المقاومون ونحن الشهداء، وهى «عدودة» صعيدية أو بحرانية، عدودة شعبية:

طيفك لا شجو ولا حنين
سقف يضاء فوق عاملين
كراسة لراعيين شاردين
ظلك دفء طائرين أزغبين
رؤيا خلاص عاشقين

إنها سناء عروس الجنوب اللبنانى.. ديباجة مثالية.. هى خلاص للعاشقين، وهى سقف مضاء للماضلين، وهى للرعاة، وهى للطيور:

مباهج السنين
يا غضبا يكوى جباه المرجئه
ظهورها المحنية الملوية الأعناق
للمغامرين الفجره

«عدودة» أو مرثية. والعبارة القرآنية سارية فى معظم قصيدة البخارى وفى معظم القصائد، وهى متجاورة مع العبارة والموروثات الشعبية:

ودعت ما قليت
رحلت ما ودعت
لم الرحيل فى الضحي
من قبل موعدك؟

ويقول الشاعر حسن فتح الباب فى مقطع آخر من القصيدة بنفس التوقيع:

سخوت ما أبطأت
سهرت ما أصبحت
رحلت ما خليت
ريشة عصفور مبلل الجناح
مات بالظما
كفنه النيل بموجتين حين ضمه

فمرثية البخارى بطبيعة الحال تدور فى مثل هذا الأفق: الوطن الدائم المتحرك فى التاريخ، والإنسان المصرى العربى المقاوم الشهيد.. وفى القصيدة نجد العودة مقابل المنفى.. نجد فى هذا الأفق «الأنا النحن».

ولا يمكن أن نعصم الفنان من الاستنفار والتحريض.. ومن ثم يشيع لدى الشاعر أفعال الأمر وأدوات التخصيص دون الوقوع فى الخطابة والنثرية لأن للاستنفار أدواته اللغوية التى تفرق الشاعر عن الخطيب، وكثرة الشعراء والمستنفرين خطباء وليسوا شعراء. أما حسن فتح الباب فهو شاعر يستنفر ولا يخطب، يحض ولا يقرر. هاكم بعض أبياته التى تبين كيف تحول الاستنفار إلى صورة فريدة، أن يصير نجم بعيد شهابا ثم يصير قمرا ثائرا:

أيها النجم البعيد
كيف تدنو
ثم ترتد شهابا
وعذابا

وفى قصيدة «تحت المطر» أداة أخرى من أدوات التخصيص، والتخصيص هنا للنيل:

أيها النيل لا.. لست لى
لست لك
قبل أن تحتوينى لديك
موجة لا تهون
شاطئنا لا يخون
فارتجل غنوتك
طفلة لا تباع
وانتفض
وانطلق

فهنا أفعال الأمر وأدوات التخصيص وهى فى يد الخطيب غيرها فى يد الشاعر كما أسلفت لأن الشاعر يوقع ويصور.

أما من حيث التشكيلات الجمالية للشاعر، فإن معجمه مألوف إذا قرأناه فى دواوينه السابقة. وهو مألوف أيضا إذا عرضنا شعره على شعر جيله. ففى خضم المعارك الوطنية بوجه خاص، نجد المعجم مألوفا، وهذه محنة الشاعر العربى: أن يجد أنه يتعامل بلغة شحنتها الجماعة بدلالاتها وبتراكيب سبقه الشعراء إلى استحداثها لأن الشعراء هم صانعو اللغة. ولكن شاعرنا قد استطاع باقتدار أن يتخذ من هذا المعجم وحدات بناء، فتوصل من الألفاظ والمفردات المألوفة إلى تراكيب غير مألوفة، وهذا هو الفيصل بين شاعر وآخر، وهو أن تندرج المفردة فى سياق فريد جديد.

وقد أعانت على هذا السياق الوفرة الموسيقية والإيقاعية، وكان التوفيق واضحا فى العبارة القرآنية والعبارة الموروثة الشعبية. وليس يغيب عن الناقد المدقق تلك الكلمات الثلاث التى تشكل عنوان الديوان : «مواويل النيل المهاجر» فهى تفصح تماما عن منحاه فى المضمون والتشكيل:

هنا موطن العارفين حبيبى
وموئل كل الضحايا الصحابة وابن السبيل
وحبك أحلى بيوت العذابات أندى صليب
والاهى النصال النصال
عليها ينام الرفيق الطريد
وتصحو مقابرنا فى القرون
على ضجة الغائبين الحضور
وسكرة خوانك المترفين
(والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه)
فارخى علينا سدولك آن أوان اليقين
وهزى إليك الجنين الجبين النضير
ولا تسلمين

نمد إليك السواعد
من ماردين عراة قرابين للنيل
لابن الاله غزاة ملايين
تجمع أشلاؤهم بعضها
يبحث الفرع عن جذره، الجذر
يبحث عن فرعه يابنة النيل
هزى إليك بجذع الوليد
ولا تحرمى الفرع لذة لثم الجذور

يتوهم بعض الدارسين أن الصورة الشعرية هى الصورة البلاغية، وليس هذا صحيحا. ويتوهمون أيضا أن الموسيقى الشعرية هى الأعاريض وليس هذا صحيحا كذلك. فالصورة تتحول من كونها بلاغية تشكيلية استعارية إلى صورة شعرية، وذلك بتوقيعها موسيقيا. فهى صورة موقعة وبذلك تصبح أبعد مدى من الصورة البلاغية فى التركيب حتى ولو وقعت كل صورة بلاغية بمفردها. والموسيقى فى الشعر هى كيفية استخراج الشاعر واستحداثه لتشكيلات موسيقية بلغة قد تدخل فى العروض أو لا تدخل. ونرى صورا من ذلك لدى حسن فتح الباب عمادها المجاز والصورة البلاغية، لكنها تتجاوز التشكيل والاستعارة إلى مدى بعيد.





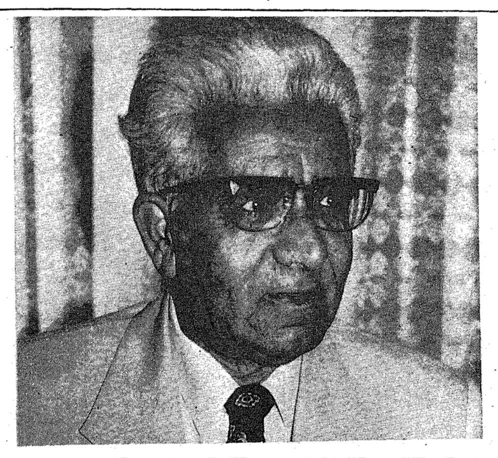
ملف

قصائد من فتح الباب

العشاء الأخير

نوافذ عينيك فى الحلم
قـاطرة الوقت ، طيف قـرينى
يساورني
تعزف الريح للفجربين حنايا
الصبايا المرايا
خفافا على عربات الإياب من
الشرفات
على النيل تحت الفنادق يشهقن ،
ظمآن،
يزفرن وجدا إلى سرر الحب
كانت تموج على الطنف المخملى
النوافير
تشدو العصافير باللذة المشرئبة
بين الحرائق والظل .. أرصفة
الرعب

أقنعة الموت للصبية الشاردين
تدفيئ أجسادها بعضها
يضاجع ريش الطيور الصغيرة
أشلاءها
على عربات الهزيع الذى قد تبقي
من الويل والليل، وشوشة النار،
خشخشة العشب، حشرجة الشمع
والدمع
ينكسر المنحني، يجهش الصمت
إن الرياح تنازعنى عريها..
جوعها .. جرمها
الصبايا المنايا المرايا تطل بأثدائها
أعتلى سادرا وهجها .. ثلجها
والطيور المهيضة تحمل أغلالها
تراونى للعشاء الأخير



تقـــول الرياح اللواقح : هيئ لنا المجتنى
لى الوصل والفـصل ، لى البـــدء والمنتهى
تقول الخطا العائدات : تعال
أنا حبك المشتهى، أنا لك
فـأجفل ، تسلمنى للعراء الطيـور الطريدة
أرتد ظلا لأشلائها
وتولد لى فى الضحى نجمة جانحة
أنا البشرى العقيم
ويحرسنى الرعد ما بين صبارة
وقبرة نائحة
تطاردنى ذكريات العشاء الأخير
- -
لماذا أرانى فى الحلم مستخفيا
وراء نوافذ عينيك، قاطرة الوقت،
أشـرعـة الموت ، أقنعـة الشـبح المستخف
بأوجاعى النازفة؟
لماذا أرانى مازلت مستخفيا
طللا عانيا ، عارى القدمين؟
ويشـــهق بى النيل ، يزفــر نأى الطيور الصغيرة
تدمى بأشواكها الجارحة
مناقيرها الراعفة
هو الصل ينداح، حدباء محمولة؟
تراها سمادير قبو الجنون؟
تراها خطا التترى اللعين؟
وقد غاضت الكأس، فاضت عيون
وحان عشائى الأخير



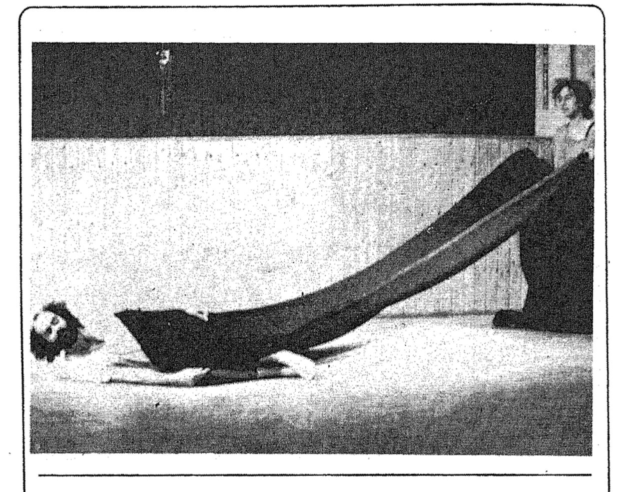
أحداق الجياد

يا جيادى فاتك الركب
ولكن الفصول
وقفت بين الحياة السود..
والليل ارتمى بين الحوافر
وأتى الصيف فكانت شمسه جرحا
وكان الناى أحزان مسافر
آه يا طير الشفق
صائحا من حول أحداق جيادي
جئت من قبل مواعيدك فى الفجر
فعشاك الغسق
...
يا جيادى لا تراعي
تجمد النيران في المذبح يوما

والمغنون يبيتون جياعا فى العراء
ثم لا ينفض إلا الأجراء
غير أن الريح ترعى فى الرماد
ويكون المستحيل
حينما تلوين أعناق الفصول
لا تموتين .. ولكن ترجمين
لتعودى من جديد
ها هى الأبواب ترتد
ويشتد أصحاب الأمكنة
واستباق الأزمنة
يا جيادى فامتطى الريح الأخيرة



مسافر إلى الشمال
زهر من اللوتس .. حزمتا شعاع
مسافر بلا متاع
ألقى بى القطار فى محطة محتشدة
رأيت فيه من رأيت غير أن من
بحثت عنه لم أجده!!
أشار لى حمال
لأقرأ الذى طواه فىّ يمينه
أسلمته يدى .. أعادها إلي
ولاح لى كتاب موتانا على جبينه!!
—
لاذت بكفى طفلة
وكنت قد ألبست زينة من الثياب
حملتها .. صاح بأذنى ناصح رفيق
لأن موكب السلطان كان فى الطريق
—
هرولت أفسح الفضاء للبشير
تشبثت عصفورة شاردة بخطوتي
لتجتلى الحدائق المعلقة
من كوة تطل من أقدام عسكر الأمير
ذكرت أننى أسير
وددت لو علقت فى جناحها الكسير
لو أننا معا نطير
نطير قبل أن ترانا أعين الصقور



طاردنى ظلى .
فجئت فى (دورية الليل)
أنفاسهم خابية
كانت شواظا فى حصار الشمس
تلجم استباقنا على الجياد
وارتيادنا أماكن الجفاف
والأزمنة الخضراء
كان خيالى مقعدا .. طرفى جسيرا
لأننى حين أمرت ما أطعت
لم أكن كما أريد بى أميرا
نصبت نفسى راعيا أجيرا
ألقيت ما حملت من سن
ومن شرائط ملونه
كان ينوء كاهلى بها
وقلبى كان عاريا
غرارة منفوخة
تحملها مياههم ..تنأى بها الرياح
نزعت شارة الإمارة
وسرت فى طريقى الليلي
محمولا على أنفاسهم
خلفى سواقيهم
وسال الصمت من عينى جوادي
من عيون الليل من تجهم الحرأس
يسألنى عن طائر الصباح

معزوفة شجية

(إلى روح الأستاذ الدكتور الشاعر علي البطل)

رحلت أم رجعت؟
سريت فى السبع الطباق
تجدل السؤال
تنشد السلوان أم مللت
تحدت للبداية النهاية الميلاد
والنشور
هل اشتفيت؟
يا أيها النجم الغلىّ
منارنا المفارق الشجى
قيثارنا الشادى الندي
لم الرحيل فى الضحى يا صاحبى
وبيننا على الهوي ميعاد؟
ووردة الذكرى؟
عشاؤنا الأخير أم بطاقة البريد؟
الشوق والأمانى العذاب والوداد؟
تراك قد سئمت رجع صوتنا الكليل
صورتنا المغيبة
أحلامنا الغاربة المغتربة
عيوننا الهاربة المنطفئة
أثوابنا المهترئة
أعلام مجدنا المنكسة
بساطنا الأحمر فى المطار
والطائرات الصدئة
معبدنا الخاوى المزار
غرباتنا المقدسة
أقداسنا المدنسة؟
والأنبياء الكذبه؟
أعراقنا الملتبسه؟

فشئت أن تلاقى الردى
ولا تعانق الهوان

***

كيف لهذى الأرض أن تضم مشعلا
يهدى السراة السادرين فى المفاوز
المضلله
تودعه الرغام فى أوج السنا الوهاج
وجذوة السراج؟
هل هى ضجة حتى تقوم
من كهفنا .. أصفادنا المغلله
أيدينا .. رقابنا .. آمالنا المشتعله
أوهامنا المخامره
رفاتنا المنثوو فى سنابك الجياد
والجلاد
والنخاس والجباه الفجره؟
هل هى ضجعة حتى نفيق
فننفض السهاد عن عينيك
نوقد الظلام
نحرق الخيام فوق الراكعين
البرره!!
والقابعين فى العظام النخرة؟

***

رحلت عن مدينة السراب والخواء
أم رجعت
إلى حدائق الحقيقة المعلقة
خلف السموات العلا
بين السديم والرؤى المعانقه

أطيافها مرنقه
على شفا الأعراف
يا بلبلا رف على جناح
فى قبضة العاصفة المجنونة الرياح
مسنونة الأسياف والرماح
وحدك طيرا ممعنا بلا ضفاف
وغاديا بلا رواح
وحدك لا تخاف
لأنك المغامر الطواف
بين البحار السبع والأرضين والنجوم
مسائلا عن آية اليقين
للبشرى الجانح العقيم
منقبا عن آلة الزمن
تهوى على رؤوسنا المكلله
بالحلم والراية والنشيد
فتخلف العذاب والأوجاع والدموع
للفارس المناضل البهى
والزاهد العانى الوديع

***

طوفت ما طوفت هل رأيت
غير انطفاء الأنجم المنتثرة
وصرخة المآذن المنتحره
والمدن المصلوبة المشتجرة؟
نزفت ما نزفت هل عرفت
إلا مجاهل الريوب وانتصار القتلة
وحيرة الغريب فى القوافل المضللة
والأرض من جراحنا تسقى
ولا تمل ولا تثور
أين ترى تمضى دماء الشهداء؟
هل تشرب الأرض النجيع؟
يا طالما مضيت
سألت أو أجبت
سيان .. هذا عصرنا الرجيم
عصرنا الجحيم

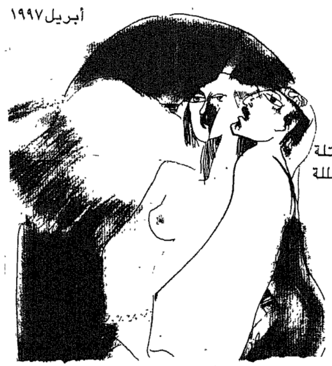
***

يا أيها النائى المغادر القريب
الطائر العانى الغريب
نم فى أمان
يا أيها الجمع الأحد
إنى قريب من قريب
لنتحد
حتى أراك
مدد
مدد

***

رحلت أم رجعت؟
لك الخلود
لنا السهاد
تشابه الضدان فى دمى
وما اهتديت

أبريل ١٩٩٧



والأغانى وطن

أقبلى .. ليس هذا السديم
شرفة العاشقين
ليس مأوى العصافير بين النجوم
واستظلى بعش قديم حميم
بعض ريش وطل
نفحة الياسمين
علنا بعد هذا الوجود العقيم
والسماء الطلل
نلتقى فى احتضار الشجن
فى اخضرار الوطن:
للنشيد الضحى
والمساء نجاوى .. قبل
حاملات القرابين تحدو
طيور الأمل
والذى لم يزل حلمنا
كلما طوقتنا الأفاعى أهل
فرسا جامحاً.. ألف حبل
جبلا عاصما
حين أهدى لنا حبنا
جاوبته الحنايا سلاما
لك العشق والشوق يا نيل
لا ترتحل

***

لك أن تنتشقي
عبق الناعمين
لك أن تنشدي
غير ذكرى الحنين
جلوة مرة لا تهون
كالمدى كالردى كالجنون
غير أن الذى لن يكون
أن تكونى عذاب السجين
ومرايا السنين
بين غاوين أغروا بنا قاتلين
من بقايا زبانية غاربين
أطعمونا رياح السموم
أسلمونا لصوص السفين
ومضوا حاشدين
دم عان أجير
دمع طفل ضرير

***

واقف أرتقى صهوات الرحيل
عازف وتر الهاربين
بين رمح الفضا
وحراب النخيل
سيفى المنتضي
فارس فى الغيوم
رخمة .. صوبى طلقة
فى الشتات .. الجحيم
قبل أن تنطفي
ذكريات سهام العيون
وليالى السهاد الجميل
وتعود الحقيقة إفكا وتغدو
بحيرتنا جثث الأنبياء
والأناشيد جوفا هواء
مطرا راجفا فوق ربع خواء
شجرا زاحفا باحثا عن كفن

الجليد المحن
للضمير الموات
والجحيم الشتات

***

كيف أمست دماء حروفى التي
أودعتها شجيرتنا فى الحديقة كنزا
يداك؟
أترى أنسيت تحت قصف الرياح
وغدا خافقى قبضة من سماد؟
أم ترى أدركت شهرزاد
لفحات الصباح
فاستحالت حروف دمائى
بكف الليالى رماد
وقصيدى نواح
حفنة من دخان
ووعاء الزمان الخئون
لفها؟ أم غيور رجيم
أضرم النار فى كنزنا المستباح
أضرم النار فى دمى .. واستراح؟
نحن عبء الهوان
ورهان جوارى الأمير
فوق أطلال هذى القرى النازفه
إن أوهى البيوت
سكن العنكبوت
فاهبطى من عل ربما
بللت خدك المستهام الأسيل
أدمع الأمهات
فارتضيت الرجوع إلى الذكريات
يوم كانت لنا توءام
ثورة تمحق المدن المترفه
وتغنى الفدائى لحن السلام
ذكري بى الطريق "العناق الأخير
الصباح
رقة الفاحم المتهدل فى الكتفين
يضىء يدي
.. القوام المثير
رقصة الطائر المستطير
تحت غيم الرواح
ملأت مقلتاك علينا المطار
مرحا شاجيا .. قمرا ساجيا
شجنا لاهيا .. أنجما
نجما حالما
خطوات قصار
واستبد الحصار
عزنا بوحنا .. فالحوار
قسمة .. لغة لليدين .. العيون ..
الشفاه
واستضاء المدار
الضحى بيننا ضحكات .. دموع
حرار
وأنا أنت – تحت الندى والرحيق
الحريق –
نهب أيدى الفراق
ظل نجم هوى
وبقايا جراح .. محاق .. عناق
وطوق النجاة يغلل أعناقنا
ثاحلات ووكر الأفاعى اعتلى موطنا

***

قمرى موغل فى السرار
نجمتى دهشة وانتظار
زهرتى لست أنت .. أنا زهرتك
كلما قربتها يداك انثنت
نحو هذا العبير الصبوح
من رواب تسمى وطن
وردة فوق قبر الزمن
وردة للعشاء الأخير

****

أين أنت التى رحلت كى يقيم
طيفها فى السهاد
صيفها فى شتاء الرماد
رحمت كى يعود الحنين
زاد مضنى فقير
فى ليالى الخريف القرير
شعلة فى الزمان الضرير
مرفأ للشرود الغريق

***

طفلة ما تزالين ؟ أم
بعد عشرين شيب قلبك ما اغتالني
ورمانى هشيما لديك
تحت عصف الرياح اللواقح بالحب
نارا
وبالنار بردا سلاما
لقلبى ودارك ليست قرارا
ودارى أمعنت فيها فرارا
لألقاك وهما وهما
وتلقى خيالى الذى عاد حلما
يناجى فضاء الضليل
رجعة المستحيل
والبلاد التى أورقت فى يديك
تضاجع أعداءها
ثم تلقى بنا للسراب
وتقيم علينا صلاة الغياب

***

غنى يا حمام المغيب
دمعة تستضيئ عليها الليال
شمعة .. وردة للحبيب
غننى فاصلا نازفا
واصلا للوجيب
عازفا راعفا بدماء الحنين

***

يا زمان الخليين أقصر .. لقد شاقنى
الشجو
إن المنيات شجوا حياه
والأمانى التى راودتنا صلاه
والأغانى سماء.. رواب
يدان لأم تناغى وليدا
شراع على النيل...منديل حب
وأصداء ناي بعيد
وطن

٤ يولية ١٩٩٢

م

ملف

حسن فتح الباب:
سيرة قصيرة

* من كبار الشعراء المعاصرين وأحد رواد حركة الشعر الحر في الخمسينيات، أولئك الذين أسسوا البنية الجديدة للقصيدة الحديثة ، وقد بدأ ولايزال مناضلاً تقدمياً ملتزماً بقضايا الحرية والعدالة ، الاجتماعية والتقدم.

* ولد ونشأ في حي شبرا بالقاهرة من أسرة رقيقة الحال وفي وسط شعبي مفعم بالمأساة والبطولة.

* واصل رحلته التعليمية حتى حصل على درجة الدكتوراه في القانون الدولي من كلية الحقوق بجامعة القاهرة.

* تدرج في مناصب الشرطة حتى رقي إلى رتبة لواء ثم أحيل إلى المعاش.

* عمل في سلك التدريس الجامعي في مصر والجزائر التي اتخذها منفى اختياريا بسبب اختلافه سياسياً مع النظام الحاكم في السبعينيات.

* عضو اتحاد الكتاب ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة ورابطة الحقوقيين الديمقراطيين في باريس وعديد من الجمعيات القانونية والسياسية وعضو منتسب في اتحاد الكتاب الجزائريين.

* شارك في كثير من المؤتمرات والملتقيات الأدبية والسياسية في مصر والخارج. واستوحى من رحلاته وبعثاته العلمية في الخارج كثيراً من أشعاره.

* بدأ مسيرته الشعرية والأدبية منذ الأربعينيات ونشر إنتاجه في معظم المجلات والصحف والإذاعات المصرية والعربية.

* صدر له ثلاثة عشر ديوانا شعرياً أولها (من وحى بورسعيد) ١٩٥٧ وأحدثها (سلة من محار) ١٩٩٥ صدرت في القاهرة ودمشق وتونس وبيروت.

* كتب مسرحيتين شعريتين من وحى الميثولوجيا الفرعونية في أوائل الخمسينيات أذيعت إحداهما ولم تطبعا حتى اليوم، ونشرت له هيئة الكتاب ١٩٩٧ مسرحيته الشعرية (محاكمة الزائر الغريب).

* تتبلور في إنتاجه الشعرى رؤيته لهموم الإنسان وأحلامه في سبيل وطن أجمل وعالم أفضل بلغة متوهجة ذات تقنيات حداثية ومسحة درامية.

* ترجمت مجموعة من قصائده إلى عدة لغات أجنبية ، وخصص اتحاد الكتاب العرب بدمشق ملفا له في سلسلة (الأعلام)

* له ثمانية كتب في النقد الأدبى وخاصة في الشعر ، وعدة مؤلفات في مجال تخصصه العلمي، وكتاب في السيرة الذاتية بعنوان (أسمى الوجوه بأسمائها).

* وقال الدكتور محمد مندور: (استرعت نظرى بين قصائد الشعراء الذين يكتبون الشعر الحر قصيدة حسن فتح الباب "دم على البحيرة" إذ تتحقق فيها مقومات هذا الشعر ولاسيما العنصر الدرامي، وتمتاز بالقدرة على التعبير بالأسطورة عن الواقع).

* كتب عنه الناقد الدكتور رشاد رشدى: (بهرنى شعر حسن فتح الباب بطابعه الفنى والإنسانى.. إنه شاعر عالمى بكل المقاييس).

صدرت للشاعر حسن فتح الباب الدواوين الآتية: -

١ - من وحى بورسعيد - القاهرة - ١٩٥٧

٢ - فارس الأمل - القاهرة - ١٩٦٥

٣ - مدينة الدخان والدمى - القاهرة - ١٩٦٧

٤ - عيون منار - بيروت - ١٩٧١

٥ - حبنا أقوى من الموت - القاهرة - ١٩٧٥

٦ - أمواجاً ينتشرون - بغداد - ١٩٧٧

٧ - رؤيا إلى فلسطين - دمشق - ١٩٨٠.

٨ - وردة كنت فى النيل خبأتها - تونس - ١٩٨٦

٩ - مواويل النيل المهاجر - القاهرة - ١٩٨٧

١٠ - أحداق الجياد . القاهرة - ١٩٩٠.

١١ - كل غيم شجر .. كل جرح هلال - القاهرة - ١٩٩٣

١٢ - محاكمة الزائر الغريب (مسرحية شعرية) دمشق ١٩٩٤

١٣ - سلة من محار - القاهرة - ١٩٩٥ .

١٤ - الخروج إلى الجنوب - القاهرة - (تحت الطبع)

١٥ - حارة المجدلى (سيرة ذاتية فى قالب شعرى (تحت الطبع).



مسرح

فى الدورة التاسعة لمهرجان المسرح التجريبى:

التجـريب: أسود وأبيض

نورا أمين

انعقد مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى هذا العام فى الفترة من ١ سبتمبر إلى ١١ سبتمبر على جميع مسارح القاهرة، حيث شاركت حوالى ٤١ دولة بعروضها فى المهرجان، بينما اعتذرت دول أخرى عن المشاركة على الرغم من أهمية وجودها الذى فرضته فى الأعوام السابقة للمهرجان، ومعظمها دول عربية مثل البحرين التى حاز مخرجها عبدالله السعداوى من قبل فى الدورة السابعة للمهرجان على جائزة أفضل مخرج عن عرض «الكمامة» لفرقة مسرح الضوارى بعد مداومتها ـ لمدة لا تقل عن ثلاث دورات ـ على تأكيد حضورها الفنى الفعال. ومثل المغرب وفلسطين.

ودارت فعاليات الندوة الرئيسية المصاحبة للمهرجان حول المسرح النسوى، وذلك من خلال محورين تمت مناقشتهما فى اليومين الثانى والثالث من المهرجان، الأول عن الكتابة النسوية الدرامية، وأدارته الدكتورة والناقدة منى أبو سنة وشاركت فيه الكاتبة المصرية فتحية العسال ونادية البنهاوى وليلى عبد الباسط ووفاء وجدى، ومن الدول الأجنبية ليندا فيتزيموتز (انجلترا)، وماريا دى لالوث (شيلى)، وكارين مالبيد (أمريكا)، وحليمة طحان (الأرجنتين). أما المحور الثانى فدار حول التجريب فى فنون الأداء وآليات العمل فى فرق المسرح النسوى أو المسرح الذى تديره المرأة، وأدارته الناقدة الدكتورة نهاد صليحة، وشاركت فيه من مصر المخرجتان داليا بسيونى وكارولين خليل، ومن لبنان سهام ناصر،

ومريم مايولبى من تشاد، وجيوفانا مارنيللى (إيطاليا)، ورجاء بن عمار (تونس)، ونائلة الأطرش (سوريا)، وداخيل كاريو (كوبا)، وزوفيا كاليسيكا (بولندا).

أصدر المهرجان هذا العام ستة عشر كتابا من ضمن فعالياته، شملت أعمالا مترجمة عن المسرح النسوى، مثل «إعادة قراءة نسوية للمسرح الأمريكى الحديث» تأليف مجموعة من الباحثين وترجمة سامح فكرى، و«الحركة النسوية فى الدراما الأمريكية المعاصرة» لجانيت براون وترجمة تامر عبد الوهاب، «التجريب فى مسرح المرأة» لسوزان باسفيت وترجمة د. سحر فراج، و «نصوص من مسرح المرأة فى بريطانيا» لشارلوت كيتلى وترجمة سناء صيلحة، و «فلنتحدث عن المرأة» لفرانكا دامى وترجمة أمانى فوزى، و «المسرح النسوى» لهيلين تيساور وترجمة د. منى سلامة، و «نصوص من مسرح المرأة فى الولايات المتحدة» لجوليا مايلز وترجمة الحسين على يحيى.

وشملت أعمالا أخرى عن تيارات المسرح المعاصرة فى العالم، مثل «منهج أوجستو بوال فى المسرح» تأليف أوجستو بوال الذى كرمه المهرجان هذا العام (ترجمة نورا أمين)، و «ألعاب للممثلين ولغير الممثلين» لنفس المؤلف صاحب منهج وتيار مسرح المقهورين (ترجمة الحسين على يحيى)، و «ما بعد الحداثة والفنون الأدائية» لنك كاى وترجمة د. نهاد صليحة.

وكعادته كل عام قام المهرجان بتكريم عدد من رواد العمل المسرحى فى دول العالم، جاء على رأسهم الفنان الممثل القدير المصرى حسن عبد الحميد، والمخرج والمنظر المسرحى البرازيلى أوجستو بوال، وإميليو كاربليدو من المكسيك، وأنطوان كرباج من لبنان، ورضا دريرة من تونس، ورويرت بروستين من أمريكا، وكاترين بادى من فرنسا، وماريانو ريجيللو من إيطاليا، وفلذيمير ستانيفسكى من بولندا.

وتظل أهم تظاهرة مرتبطة بالمهرجان التجريبى هى العروض المسرحية التى تقدمها الفرق المشاركة وما تشهده من إقبال جماهيرى، ومن حركة نقدية وإعلامية، ومن مناقشات فيما بين المبدعين المسرحيين تثرى الحياة الفنية وتنعش تبادل التجارب والرؤى. من هذه العروض العرض المصرى «أيام الإنسان السبعة» المستوحى من نص بنفس العنوان لعبد الحكيم قاسم، إعداد د. سامح مهران وإخراج ناصر عبد المنعم، الذى فاز فى الدورة السابقة للمهرجان بجائزة أحسن مخرج عن عرضه «الطوق والأسورة» الذى استوحاه نفس المعد عن رواية يحيى الطاهر عبد الله.

والعرض يطرح العلاقات الإنسانية التى تنشأ خلال حركة الموالد الدينية فيما بين الوافدين من القرى والنجوع، وأولئك المقيمين، كما يطرح حالة طقسية فريدة وضاربة بجذورها فى التراث الشعبى المصرى، وهى حالة تم تجسيدها بشكل رائع فى وكالة الغورى حيث كان الموقع اختيارا ناجحا ومشاركا فى توليد الحالة المسرحية وتشكيلاتها الإخراجية والمشهدية، وعلى الرغم من تميز هذا العرض واعتباره نغمة مغايرة لما تبدو عليه العروض المسرحية المصرية الأخرى، إلا أنه لم ينل أية جائزة من لجنة التحكيم فى المسابقة الرسمية للمهرجان، وكذلك كان الحال مع عروض أخرى أثبتت نجاحا جماهيريا ساحقا، مثل عرض بلغاريا «البيضة» الذى قدم أيضا فى وكالة الغورى، وهو عرض يجسد حكاية الإنسان مع لعبة الحياة، على اعتبار أنه بمثابة طفل تراوغه الحياة ويراوغها، وبين هذا وذاك يتشكل وعيه بها وبنفسه وبالآخر الذى يشاركه إياها. وعلى مدار



ساعتين تقدم لنا الفرقة البلغارية التى تضم حوالى عشرة ممثلين وممثلات، مشاهد مصممة على هيئة ألعاب تستخدم فيها إما أدوات لعب كالحبال والكرة اعتمادا على تشكيل حركى نابع من تراث هذه الألعاب، وإما تستخدم فيها كلمات وعبارات بل وأغنيات قصيرة بلا موسيقى كتلك التى يتبادلها الأطفال فى تمثيلياتهم وألعابهم الكلامية. من هنا غلبت على أداء الممثلين السمة الطفولية لاسيما فى علاقتهم بالجمهور الذى تبادلوا معه الحوار فى بعض المشاهد، بل وشاركوا أحد أفراده رقصة رومانسية فى مشهد آخر.

تفوق العرض على مستوى قوة روح الفريق الذى قدمه كطقس ممتد، وعلى مستوى بنيته الإخراجية التى خلقت مسارا متماسكا - رغم ما بدا من استقلالية كل مشهد عن الآخر - منذ البداية التى يعثر الممثلون فيها على بيضة يخافونها لأنهم يجهلونها ومن ثم يحاولون احتواء خوفهم تجاهها بشبه رقصة طقسية لها تبدو فيها البيضة كإله بدائى مجهول الهوية، وحتى النهاية التى تجىء ردا أو صدى على مشهد البداية، حيث يقومون جميعا فى نهاية رحلة التعرف - وفى لحظة تالية لذروة «نضوجهم» - بفقأ تلك البيضة كل على حدة وكأنهم خلال اكتمال وعيهم قد فضوا الوهم والقدسية المتعلقة بالحياة، ومن ثم أقدموا على قتل أنفسهم خلال فقأ هذه البيضة التى ترمز - أيضا إلى البنية الدائرية المتكررة فى الحياة والزمن من خلال شكلها شبه الدائرى، ولعل كسر هذا الرمز المادى المأخوذ من الطبيعة هو تجسيد لكسر دائرة التكرار والتنميط وما يصاحبها فى العلاقات الإنسانية، ولو كان ذلك يعنى وضع النهاية بالموت.

ومن العروض المهمة الأخرى عرض بلجيكا «أرداف وعقل»، الذى قُدم فى المسرح المكشوف بأرض الأوبرا. وهو عرض يقوم على الأداء الحركى وليس الكلامى، ويتميز بجانبين، أحدهما أنه قائم على مادة ارتجالية جماعية، فالفرقة لا تصمم العرض ثم تنقله إلى المؤدين، بل هى تشركهم فى عملية خلق العرض وتحديد مسار أحداثه، بل هى تعتبر حياة المؤدين أنفسهم ومواقفهم من العالم بمثابة مادة للعرض المسرحى، وهو اتجاه بات شائعا بدرجات متفاوتة فى المسرح الأوروبى المعتمد على التعبير الحركى تحديدا.

أما الجانب الآخر المميز لهذا العرض كما يتضح من عنوانه، فهو رؤيته الساعية إلى حل التناقض الظاهرى ما بين العقل والجسد، أو اللوغوس والايروس، وهو تناقض عملت الثقافة بطريقة غير مباشرة على ترسيخه خلال التعامل مع الظواهر الإنسانية على أساس قسمة ثنائية للإنسان، فالعقل فى ناحية والجسد فى ناحية أخرى، وشيئا فشيئا انقسم الحس البشرى على نفسه وكأن المرأة تجسد الشق الجسدى، والرجل يجسد الشق العقلى، وكلما تباعدت الفجوة ما بين عقل الإنسان وجسده، زادت المسافة ما بين الرجل والمرأة، وما بين كل منهما ونفسه. وهكذا يدور العرض من خلال ثلاثة ممثلين (رجل وامرأتين)، أحدهم غارق فى تساؤلات عقلية و شبه منغلق على ذاته، ومعه امرأة «بدوية» تدور فى دوائر وكأنها هائمة بلا أرض، تعتمد على جسدها لإيجاد الطريق والتعرف على ما حولها، لكنها دوما تفشل وتبدو كالأعمى الذى يبحث عمن يأخذ بيده. حتى تأتى الشخصية الثالثة التى تساعد هذه الأخيرة على اكتشاف جزء فعال من نفسها كانت تجهله، وتجعل العلاقة ما بينها وبين الرجل تلتئم فيخرج هو أيضا من عزلته وأزمته. وقد شارك المخرج ذو الأصل العراقى فى تقديم العرض من خلال المؤثرات الصوتية

والسمعية التى كان يقوم بها أمام الميكروفون دون أية أدوات موسيقية، وعلى الرغم من الإحساس التغريبى الذى شعر به المتفرجون مع بداية العرض بسبب نمط الأداء والأصوات (التى شملت فقرة من إحدى قصائد بدر شاكر السياب) والملابس، بل والحالة الغارقة فى الطقسية والوجودية (التى أحيانا ما تبعد عن المنطق المسرحى المعتاد للـ «فرجة»)، إلا أن التأثير العام للشحنة الشعورية من قبل المؤدين، والمجهود البدنى الضخم المذهل الذى بذلوه، نجحا فى استقطاب انفعال الجميع حتى النهاية، وفى التقريب ما بين توقعهم للعرض وما قدمه من مدهش وغريب على مستوى الشكل.

كذلك برز العرض الهولندى «الأوركسترا» رغم عدم التفات لجنة التحكيم إليه بتاتا. والجميل فى هذا العرض ليس كونه من العروض القليلة المعتمدة على نص درامى (وهو مسرحية بنفس الاسم لجون أنوى)، وإنما كونه عرضا موسيقيا فكاهيا يثبت من ناحية قيمة الفكاهة وجديتها وقدرتها على تجسيد أفكار فلسفية تصل إلى المتفرج البسيط، ومن ناحية أخرى يؤكد استمرارية النمط الموسيقى الغنائى من العروض وعدم اقتصاره على مجال المسرح التجارى الراقص فى الغرب أو فى البلاد العربية، فالـ «أوركسترا» تنسج أحداثها اعتمادا على شخوص تعمل فى فرقة موسيقية فى أحد المنتجعات، وتتعامل فيما بينها خلال الشفرة الموسيقية فيتخذ تعبيرهم عن أنفسهم شكل الأغنيات التراثية المشهورة فى مجال الحب وعلاقات الرجل والمرأة، ومن هنا تصبح الأغنية والموسيقى جزءا عضويا من البناء الدرامى للعرض والحوار شخوصه. استقطب العرض أكبر عدد من المتفرجين تقريبا، وأثار إعجابا تلقائيا أبعد من التقدير النقدى للنخبة المثقفة المرتبطة سنويا بمشاهدة عروض المهرجان.

أما الفرق التى حصدت جوائز لجنة التحكيم فهى: استراليا، والمجر، وانجلترا، وألبانيا، وإيطاليا، حيث حصلت انجلترا على جائزة أفضل عرض مسرحى عن مسرحية «٧٠ مر هيل» التى قدمتها فرقة المسرح غير المحتمل، وهى مسرحية تعتمد على فنون الحكى والعرائس وخيال الظل التى هى فنون شعبية بالدرجة الأولى فى تراث الفرجة العالمى. ويدور العرض حول حادثة من السيرة الذاتية للمؤلف (والمخرج والممثل)، ألا وهى لقاؤه بشبح فى طفولته زاره مرة واحدة فى بيته فقلب المكان رأسا على عقب، وأتاح جميع الممنوعات المرغوبة من ناحية هذا الطفل. ويحمل العرض عنوان منزل الطفل اسما له، كما يتخذ من معماره فضاء له، ومن جديد يتخذ الأداء سمة طفولية كالعرض البلغارى (وكالعرض المجرى أيضا)، لكن هذه المرة خلال مفردات شعبية تعتمد على مهارة وتمكن فائقين من المؤدين الذين جعلوا من فضاء العرض ساحة تعترم بالحركة وبالأصوات وبالشخصيات، على الرغم من أن عددهم لم يزد على ثلاثة. وهكذا، ومن خلال اختيار هذا النسق المسرحى لتجسيد هذه «الحكاية» المرتبطة بالخيال الطفولى فى العالم كله، أدركنا علاقة وطيدة ما بين هذه المرحلة الحضارية من الخيال الإنسانى والفنى (مرحلة تشكيلات الطفولية وعوالمها)، وما بين أنماط الفرجة الشعبية التى كانت بمثابة مقدمات لإبداع مسرحى أكثر تعقيداً ظهر فيما بعد، وذلك كما لو كانت هذه الأنماط تعبيرا ملازما ـ فى أساس نشأته ـ للوعى البدائى بالعالم وللتفاعل معه.

أما استراليا فقد فازت بجائزة أحسن ممثل على الرغم من أنها قدمت عرضا لم ينجح فى فك شفراته إلا صفوة النقاد والمسرحيين فى المهرجان،

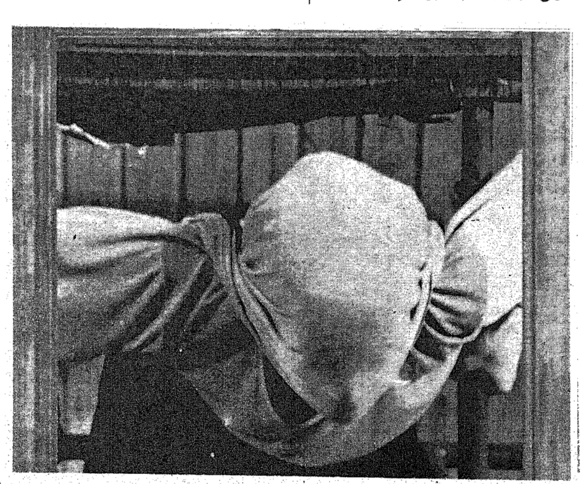
على العكس من انجلترا التى وصل عرضها شكلا ومضمونا إلى الجميع وحقق أول شروط النجاح الفنى، ألا وهو الإمتاع الذى لا يحدث دون تواصل بين المبدع والمتلقى. كان عرض استراليا بعنوان «الهبوط» لفرقة هولى هيل، وهو عرض يضم ممثلين (رجل وامرأة) ويعتمد اعتمادا أساسيا على السنوغرافيا وما تولده من تشكيلات بصرية فى الفضاء المسرحى، فلم يشمل العرض حوارا ولا تصاعدا دراميا تقليديا لأحداث أو مواقف، بل استخدم التشكيلات الجسدية والحركية للممثلين كعنصر من عناصر الفضاء المسرحى، إلى جانب الإضاءة والموسيقى والاكسسوارات، لإحداث إيحاءات رمزية أو تأثيرات عاطفية غير مباشرة لدى المتفرج تحل محل المعنى المحدد مسبقا أو اللغة الكلامية ذات الشفرة المتداولة والجامدة، فالرسالة هنا متعددة وليست أحادية، إذ أنها تخضع لإعادة صياغة من قبل كل متفرج على حدة، كما تتدخل مساحات اللاوعى لديه فى تلقيه مشكلة ردود أفعال نفسية لا يجوز اختصارها فى شعار أو موعظة ختامية. لقد حاول هذا العرض (الذى ينتمى إلى تيار رائج جدا فى أوروبا واستراليا يستوحى عوالمه من الطقوس الشرقية ويأخذ منحى لغة الصورة) أن يتواصل مع متفرج ليس مؤهلا بعد لهذه المرحلة ما بعد الحداثية من المسرح، لذلك فقد تحولت القناة غير المسبوقة التى أراد خلقها مع المتفرج إلى مساحة حقيقية من التعذيب والملل على الرغم من طرحه لتيمة تصلح لكل مكان وزمان، وهى نفسها ما طرحه العرض البلغارى بطريقة مغايرة، إنها تيمة الحياة بوصفها رحلة وجودية، وبديلا عن سخرية البلغاريين وعباراتهم متعددة اللغات وتساؤلهم الملح عن النهاية وعن المخرج، ركز الاستراليون على نبرة الحتمية والقدر، وراحت خشبة المسرح الكبير فى الأوبرا تنقسم إلى دوائر فى الخارج ودوائر فى الداخل، واتخذت حركة الممثلين الهندسة الدائرية نفسها مع ديكور وملابس عتيقة تجعل الشخوص أقرب إلى أيقونات للبشر بدلا من أن يكونوا أناسا من لحم ودم، مما انطوى على نزعة تجريدية عالية ترتبط بهذا النوع من المسرح. وأشارت توقعات عديدة لحصول «الهبوط» على جائزة أفضل تقنية أو سينوغرافيا، إلا أن لجنة التحكيم منحتها إلى العرض الإيطالى «المتحف المائى» الذى كان مكرسا لاستعراض الإمكانات الإبداعية فى السينوغرافيا لمصممها، ولا عجب إذن أن يكون قد اختار عالم ما تحت الماء موضوعا لعرضه ومادة له، فقد أعطانا الفرصة للمرة الأولى لمشاهدة هذا العالم التحتى (السرى بدرجة أو بأخرى) فوق خشبة المسرح الصغير بالأوبرا، وأعاد إبداع عالم الطبيعة الملىء بالسحر خلال إمكانات الأجهزة والإضاءة والاكسسوار والملابس، وقبل ذلك كله خلال ذكاء الفنان وقدرته على محاكاة الطبيعة وإدراكها إدراكا جماليا منتجا.

وفازت المجر بجائزة أفضل إخراج عن عرضها الراقص «المخدوعون» الذى يوظف الأقنعة والموسيقى الحية فوق خشبة المسرح مع الرقص. وفى الحقيقة إنه عرض يقوم على فن الرقص بالدرجة الأولى، لذلك فأفكاره مطروحة فى صورتها البسيطة وبدون تعقيد أو تفلسف، وتدور حول علاقات المرأة والرجل على اعتبار أنها تتخذ شكل اللعبة التى تساعد على مضى الوقت دون تحقيق معرفة حقيقية، فالجميع يتقمص أقنعته ويقوم بأدواره بينما قلبه مغلق على وحدته وأحلامه الصغيرة. إن العرض لا يقدم لنا تفسيرا لهذه الرؤية، فهو لا يفعل أكثر

من رصد الظاهرة وتجسيدها فنيا بطريقة موحية لنا بأسبابها وربما بحلولها (ولعل العنوان دليل على ذلك «المخدوعون»).

قدم العرض إمكانات مذهلة لبطلته ليس على مستوى الرقص فحسب، ولكن فى علاقة الرقص بالتعبيرات الشعورية بالوجه وبالتنفس وبالحالة الانفعالية العامة، وهو ما ينفى عن الراقص كونه مانيكانا رشيقا بدون انفعال، وكذلك أثار فكرة يمكن ربطها بعروض أخرى، ألا وهى أن البشر أحيانا ما يلعبون أو يتلاعبون بأنفسهم بدلا من أن يكون هناك مصدر ميتافيزيقى أو مجهول لهذه اللعبة الى أصبحت نمطا عصريا فى علاقات البشر وتجاربهم.

وفى النهاية يحسب للمهرجان إضافته هذا العام مائدة مستديرة بمناسبة مرور ١٠٠ عام على أول نص درامى عربى مكتوب، وكذلك تسليطه الضوء خلال هذا التجميع للعروض المتميزة (على مستوى العالم) على ظاهرة التعبير بالجسد، وطغيان جانب التقنية أو السينوغرافيا فى خشبة المسرح، واستخدام العروض لعديد من اللغات الكلامية فى الوقت ذاته، وهو ما يعكس نزعة إلى العولمة وإلى اعتبار العرض المسرحى منتميا إلى العالم وليس إلى بلد إنتاجه، وكذلك تتأكد على مستوى المضمون نزعة مقترنة بتلك ألا وهى مراجعة الخبرات الإنسانية وعلاقات الرجل والمرأة على مدار الزمن، كالمساءلة الوجودية لخرق الدائرة المتكررة لكن بروح الطفولة.





مسرح

فى غرفة الأقنعة

حازم كمال الدين

إنهم يخرجون من القبور، ولكنك محكوم بالعيش معهم وكأنهم أحياء، خرق دون ألوان، ونخيل التهمته الأرضة.

عليك أن تشترى بعضا من الابتسامات، كمّا من الصبر، خمسة وثلاثين ضرسا، وسبعة قفازات، الأول لكى تتمكن من إيقاف تلك الارتعادات الرتيبة فى يديك، أما الثانى والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع فلكى لا يعرف أحد كم يدك باردة.

عليك أن تتخذ من قصر النظر ذريعة لترتدى عوينات على الدوام. عوينات لا ترى الآخر كم أنت لست معه، ولا تفضح ولعك المسف بالوحدة.

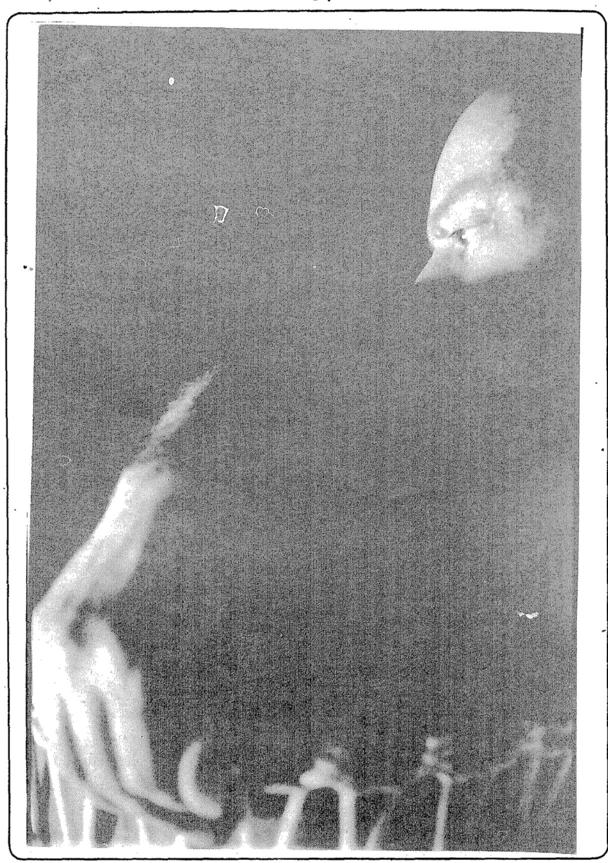
عليك أن تتقنع بالابتسامة، عليك أن ترتديها، ولا تنس تلميعها بصبغ الأحذية..

عليك أن تدعك يديك طويلا ببعضهما لكى تلبسهما لباس الدفء والعصيان..

عليك أن تدرب عضلات ساقيك لكى تبدو حركتك مشبعة بالشوق..

ضع أحمر شفاه لكى تخفى التمزقات الخرائطية على شفتيك. إشتر قنينة كذب ترش منها الأحاديث كماء الورد، واقتصد لأن الوافدين كثيرون. تعظر قليلا لكى لا تفوح منك الـ.. والأفضل، التهم كثيرا من البصل والثوم لتخفى رائحة الغثيان أثناء القبلات. إشرب كثيرا من

* مخرج عرض: دماغ فى عجيزة .



الخمور وبسرعة لكى لا تخونك الجرأة فى التمثيل وتفضح رمادك. إشهر كرمك لكى تستطيع أن تطلب ما تشاء، إشهر ودك لكى ترى الاخر كم أنت طيب القلب. إشهر صلاتك لكى لا يتردد الآخر من رفع النخب.. وفى آخرة الليل، حينما تكون وحيدا تربط عينيك إلى اليمين وإلى اليسار بمسامير من صدأ فى السقف المظلم الرمادى، وتدق قدميك بمسمار واحد،

ألطم.. ببطء وقسوة.

المصيبة أنك تلتقى بهم وكأنهم أموات خرجوا من قبورهم للتو، أو ربما قبل هنيهة، بعد موت دام قرونا، ومازالوا هائمين يسكن رءوسهم ذلك الغبار العتيق، وتهرئ قلوبهم ذكريات فقدت حتى صداها.

أنت تلتقى بهم على مضض اسمه الذاكرة. ذلك أن المضض يجمعك وإياهم فى وطن واحد يدعى الوهم. هم يلتقون بك بعد أن نخرت ديدان القبر كل الذكريات، وما تبقى من الطفولة، وبعثرت التفاصيل فى مهب الريح كلمات مقتضبة عن طفولة ما، عن وطن بلا ملامح:

هنا (الآن) ؟!

تضيع التفاصيل..

ليس ثمة سوى..

ليس سوى جوقة من الأشباح

تطير وتمشى أسرابا فى فضاء الشارع الخالى.

حسنا ،

سيتوجب عليك القول «مرحبا».

أولا: ستمسك قبضة يده الباردة،

ثانيا: تقبل شفاهه المتشققة (بحذر) لكى لا تعلق بعض الأتربة الرطبة الرائحة فى شفتيك،

ثالثا: تداعب شعره الذى ما فتئ ينمو حتى التف كتلة بيضاء على الكتف والصدر والبطن والقدم،

انتبه !

ستقبله من جبهته، ولكن عليك أن لا تغير وضعية عنقه المستدير إلى اليسار.

عليك أن تزور قبرك فى نهاية الأسبوع، توابل من الورد ومقلاة من الشمس وزيت من الدمع الساخن.. ارفع يديك.. اقلب قبرك.. تشبث بالأرض.. لا تخلعها عن أظافرك.. مد الابهام عميقا، عميقا أكثر.. أيها القوّاد ابن القوّاد لا تعد للقبر قبل الجمعة، ومتى ما عدت، عليك أن تنظف بقايا اللحم العالق بالهيكل العظمى من الدود، قليل من البترول المحلى بالسكر وأنثر عليه أعواد الثقاب.. تيقظ، ففى اللحظة التى ستختفى فيها قرصة الشمس، عليك أن تضيء الجمجمة..

عود ثقاب صغير

اشعل الرأس الأحمر!

يغريك اللون

يغريك الأسود إذا ارتدى جسد الفتاة، وإذا ارتدى تلك العربة الطويلة، وإذا ارتدى المقاعد المطلة من فتحة الباب، وإذا ارتدى لباس النوتيّ المتحرك ببطء تجوس يده مقبض الباب كفراشة وزهرة، وإذا ارتدى حذاء المتقدم ببطء إلى تلك الكراسى الغارقة بجسدين صامتين، وإذا حشا الكأسين حتى منتصفهما، وإذا حشا العينين الساكنتين أعلى أنف السائق، وإذا حشا ذلك الفم المفتوح بدعوة إلى القيام، وإذا انتفض باليد الممدودة بالقول، وإذا حشا تلك المسافة بين الكراسى وباب العربة، وإذا عبأ المقاعد الخلفية، وإذا عبأ صمت العجوزين، وإذا انغلق على الجسدين، وإذا اختفى ببطء فى فضاء الشارع الخالى

الأبيض، وحيدا، يسكن الجسدين!



قصائد من الجواهرى

عاش محمد مهدى الجواهرى قرنا من الشعر، وعاش الشعر العربى مع الجواهرى قرنا من مسيرته الطويلة.

هو، إذن، عميد العموديين من شعراء القصيد العربى التقليدى، لكنه أتقن عمله داخل هذا «العمود» وأبدع فيه حتى اتخذه النقاد - التقليديون والمحدثون على السواء - قرينة على أن الشكل القديم يستطيع استيعاب كل الرؤى الحديثة وكل المواقف الحداثية.

حينما أشيع منذ عامين أن السلطات العراقية سحبت منه - هو والبياتى - الجنسية العراقية، قالت «أدب ونقد» إن الشاعرين الكبيرين هما اللذان يمنحان العراق جنسيته وليس العكس؟ وقدمت «أدب ونقد» فى ديوانها الصغير «مختارات من شعر الجواهري»، كانت - ومازالت - مرجعا للكثيرين ممن يريدون العودة إلى شعر عميد العموديين (مايو ١٩٩٥).

واليوم، برحيل الجواهرى فى أوائل أغسطس الماضى - منفيا فى دمشق بعيدا عن عراقه - نؤكد القول: الشعر عديد وكثير ومتنوع.

هذه مختارات صغيرة من «أبى فرات»، لعلنا بها نستعيد بعضا من نفحات ابن النجف الأشرف.

«أدب ونقد»

الشاعر

لا أريد الناى إنى
حامل فى الصدر نايا
عازفا آنا فآنا
بالأمانى والشكايا
البلايا أنطقته
سامح الله البلايا
حافظا كل الذى
مر عليه كالمرايا
سىء الحال ولكن
حسنت منه النوايا
حجز الهم على
أنفاسه إلا بقايا
أفلتت فى نبرات
شائعات فى البرايا
يرقص الفتيان إن
غنيت فيه والفتايا
هو وردى فى صباحى
وصلاتى فى مسايا
معجز تهييجه
كل المغنين سوايا
أدركتْ ظاهرَه
الناس وأدركتْ الخفايا

***

الدم يتكلم

قبل أن تبكى النبوغ المضاعا
سب من جر هذه الأوضاعا
سب من شاء أن تموت وأمثالك
هما وأن تروحوا ضياعا
سب من شاء أن تعيش فلول
حيث أهل البلاد تقضى جياعا
دوائى إن بين جنبى قلبا
يشتكى طول دهره أوجاعا
ليت أنى من السوائم فى الأرض
شرود يرعى القتاد انتجاعا
لا ترى عينى الديار ولا تسمع
أذنى ما لا تطيق استماعا
بعد عشر مشت بطاء ثقالا
مثلما عاكست رياح شراعا
عرّفتَنا الآلام لونا فلونا
وأرتنا الممات ساعا فساعا
اختبرنا، إنا أسأنا اختبارا
اقتنعنا، إنا أسأنا اقتناعا
وندمنا فهل نكفر عما
قد جنينا اجتراحة وابتداعا
لو سألنا تلك الدماء لقالت
وهى تغلى حماسة واندفاعا
والليالى كلحاء لا نجم فيها
وتمر الأيام سودا سراعا
ليتكم طرتم شعاعا جزاء
عن نفوس أطرتموها شعاعا
بالأمانى جذابة قدمتموها
للمنيات فانجذبن انصياعا
وادعيتم مستقبلا لو رأته
هكذا لم نتضع عليه صواعا
ألهذا هرقتمونى وأضحى
ألف عرض وألف ملك مشاعا
أفوحدى كنت الشجاعة فيكم
أو لا تملكون بعد شجاعا
كل هذا ولم تصونوا ربوعا
سلت فيها ولم تجيدوا الدفاعا
إن هذا المتاع بخسا ليأبى الله



أن تفصدوا عليه ذراعا
قل لمن سلت قانيا تحت رجليه
وأقطعته القرى والضياعا
خبرونى بأن عيشة قومى
لا تساوى حذاءك اللماعا

مشت الناس للأمام ارتكاضا
ومشينا إلى الوراء ارتجاعا
فى سبيل الأفراد هوجا ركاكا
ذهب الشعب كله إقطاعا
طعنوا فى الصميم من يركن
الشعب إليه ونصبوا القُطّاعا
شحنوهم من خائن وبذىء
ومريب شحن القطار المتاعا
ثم صبوهم على الوطن المنكوب
سوطا يلتاع منه التياعا
خمدت عبقرية طالما احتيجت
لتلقى على الخطوب شعاعا
وانزوت فى بيوتها أدباء
حطمت خفية الهوان اليراعا
ملء دور العراق أفئدة حرى
تشكى من الأذى أنواعا
وجهود سحقن فى حين
رجت منها البلاد انتفاعا
فكأن الأحرار طرا على هذى
النكايا تجمعوا إجماعا

إثأرى أنفسا حبسن على الضيم
كيلى للشر بالصاع صاعا
واستعينى بشاعر وأديب
وأزيحى عما ترين القناعا
هيجوا النار إنها أهون الشرين
وقعا ولا تهيجوا الطباعا

إن هذى القوى لهن اجتماع
عن قريب يهدد الاجتماعا
عصفت قوة الشعوب بأرسى
أمم الأرض فاقتلعن اقتلاعا
أنه هذا الصراع يا دم بين الشعب
والظلم قد أطلتَ الصراعا

أرح ركابك

أرح ركابك من أين ومن عثر
كفاك جيلان محمولا على خطر
كفاك موحش درب رحت تقطعه
كأن مغبرّخ ليل بلا سحر
ياسامر الحى بى شوق يرمضنى
إلى اللدات إلى النجوى إلى السمر
ويا ملاعب أترابى بمنعطف
من الفرات إلى كوفان فالجزر
فالجسر عن جانبيه خفق أشرعة
رفافة فى أعالى الجو كالطرر
إلى الخورنق باق فى مساحبه
من ابن ماء السما ماجر من أزر
فى جنة الخلد طافت بى على الكبر
رؤيا شباب وأحلام من الصغر
أصطادهن بزعمى وهى لى شرك
يصطادنى بالسنا واللطف والخفر

***

خلّى ركابك

خلّى ركابك عالقا بركابى
قصر الطريق يطيل فى أتعابى
سأضم فى قبرى لتؤنس وحشتى
رعشَ الشفاه ورجفة الأهداب
ما كنت أحسب أن طارقة النوى

قصوى المطاف وغاية التطلاب
حتى ابتليت ببؤسها ونعيمها
فإذا بها سبب من الأسباب
قسما بعينيك اللتين استودعا
سر الحياة وحيرة الألباب
نحن السبايا أربع فى غربة
أنا والهوى ويدى وكأس شرابى
قد كنت أصعق فى حضورك دهشة
فتصورينى منك رهن غياب
أصغى لجرسك طائفا فى مسمعى
وأشم عطرك عالقا بثيابى
وأزير طيفك ناظرى فى يقظة
مرح الخطى ثملا على الأهداب
وأجله عن أن يزور على الكرى
فيتيه من ظلماته فى غاب

***

ناجيت قبرك

فى ذمة الله ما ألقى وما أجد
أهذه صخرة أم هذه كبدُ؟
قد يقتل الحزن من أحبابه بعدوا
عنه، فكيف بمن أحبابه فقدوا
تجرى على رسلها الدنيا ويتبعها
رأى بتعليل مجراها ومعتقد
مدّى إلى يدا تمدد إليك يدٌ
لابد فى العيش أو الموت نتحد
كنا كشقين وافى واحدا قدر
وأمر ثانيهما من أمره صدد

***

وصرفت عينى

وصرفت عينى وهى عالقة
صرف الرضيع برغمه فظما
عن كل ما جرت الدماء به
مادق من شىء وما عظما
عن دورة الوجه التى انسحبت
وجمال هيكلها الذى انسجما
نطقت به شفتان زودتا
بألذ ما وعت الشفاه فما
جمع الشتات يمج مرشفه
عبق الربيع وينفخ الضرما
عن روعة النهدين خلتهما
متوزعين إذا هما التأما
عن كل ما فيها وأحسبها
خلت معانى لم تجد كلما
حتى لأخجل أن تمد يدى
لتجند القرطاس والقلما
عريتها فلسا وما أثمت
ووجدت لذة مشته أثما
وصرفت عينى أدرىٌ ألما
من حيث رحت أضاعف الألما
كان الوجود أريده ألما
ويريدنى أن أوجد العدما

***

أقول مللتها وأعود

أقول مللتها وأعود شوقا
كأنى ما عشقت ولا مللتُ
بلى وكأننى لم أثن منها
أماليد الغصون ولا أملت
ولا سالت بأكؤسها دهاقا
معطرة الحفاف ولا أسلت
ولم أعكف على مرضى جفون
ولم أبرأ بهن ولا اعتللت
مضت عشر وعامان استقلا

وما أستعفيتهن ولا استقلت
تقوّل ما يشاء خبيث طبع
بلوت طباعه حتى كللت
بأني حُوّل إن أعوزتني
على الملات أعذار أحلت
وأني ما طلعت على صحاب
أسرُّ بقربهم إلا أفلت
معاذ الله والخلق المصفى
وحرة طينة منها جبلت
ولكني وجدت الود سوما
يراد بها تجار فاعتزلت
فمن ختلٍ وما ختلت
وعن جبن خذلت وما خذلت
خبرت الناس والأيام حتى
يداى كليلتان بما نخلت
تسرهم هناتي لم أسائل
بهم «عرّ الهنات» ولا حفلت
ولم أخبط معاجنهم فحسبي
بها الشعرات منها قد سللت
ولم أسأل مغازلهم خيوطا
غنى عنهن بي فيما نسلت
كذاك خلقت ما ساومت خدني
على العورات منه ولا اهتبلت
ولا خودعت بالأمجاد يوما
ولم أهتف بهن ولا ابتهلت
ولكن بالسجية وهي صفو
وبالنفس الرضية وهي صلت
وجدت الحسن يكمل بانتقاص
فلو قيض الكمال لما كملت

***

يا دجلة الخير

حييت سفحك عن بعد فحييني
يا دجلة الخير يا أم البساتين
حييت سفحك ظمآنا ألوذ به
لوذ الحمائم بين الماء والطين
يا دجلة الخير يا نبعا أفارقه
على الكراهة بين الحين والحين
إني وردت عيون الماء صافية
نبعا فنبعا، فما كانت لترويني
وأنت يا قاربا تلوى الرياح به
ليَّ النسائم أطراف الآفانين
وددت ذاك الشراع الرخص لو كفني
يحاك منه غداة البين يطويني
يا دجلة الخير قد هانت مطامحنا
حتى لأدنى طماح غير مضمون
أتضمنين مقيلا لي سواسية
بين الحشائش أو بين الرياحين
خلوا من الهم إلا هم خافقة
بين الجوانح أعنيها وتعنيني
تهزني، أجاريها، فتدفعني
كالريح تعجل في دفع الطواحين
يادجلة الخير يا أطراف ساحرة
يا خمر خابية في ظل عرجون
يا أم بغداد من ظرف ومن غنج
مشى التبغدد حتى في الدهاقين
يا أم تلك التي من ألف ليلتها
للآن يعبق عطر في التلاحين

***

حافظ إبراهيم

نعوا إلى الشعر حرا كان يرعاه
ومن يشق على الأحرار منعاه
أخنى الزمان على ناد «زها» زمنا
بحافظ واكتسى بالحزن مغناه
واستدرج الكوكب الوضاء عن أفق

عالى السنا يحسر الأبصار مَرقاه

حوى التراب لسانا كله ملح
ما كل محترف للشعر يعُطاه
للأريحية منشاه ومصدره
وللشجاوة والإيناس حداّه
جم البدائه، سهل القول، رّيضه
وطالما أعوز المنطيق إبداهُ
عرائس من بنات الفكر حاملة
من حافظ أثرا حلوا كسيماه
وما الشعور خيال المرء ينظمه
لكنه قطعات من سجاياه
أخو الحماس رقيقا فى مقاطعه
تكاد تلمس نيران وأمواه
وذو القوافى لطافا فى تسلسلها
أولاهُ فائضة حسنا وأخراه
فإن يكن خضدت بالموت شوكته
أو نال وقع البلى منه فعراه
فما تزال مدى الأيام تؤنسنا
نظائر من قوافيه وأشباه
شعر تحس كأن النفس تعشقه
أو أنها اجتذبت بالسحر جراه
زانت مواقفه جندية كسيت
من الرزانة ما لم تكس لولاه
مشى بمصر فلم يعثر بها ورمى
محتل مصر فلم يخطئه مرماه

حسب الزمان وحسب الناس منقصة
أن طال من حافظ فى الشعر شكواه
ما للزمان ونفس ريع طائرها
ألم تكن فى غنى عنها رزاياه
ضحية الموت هل تهوى معاودة
لعالم كنت قبلا من ضحاياه
يا ابن الكنانة والأيام جائرة
والدهر مغرمة بالحر بلواه
لقيت من نكد الدنيا ومحنتها
ما كنت لولا إباء فيك تُكفاه
ما لذة العيش جهل العيش مبدأه
والهم واسطه والموت عقباه
يا ابن الكنانة ماذا أنت مشتمل
عليه مما سطا موت فغطاه
ستون عاما أرتك الناس كنههم
والدهر جوهره والعمر مغزاه
إنا فقدناه فقد العين مقلتها
أو فقد ساع إلى الهيجاء يمناه
ما انفك ذكر الردى يجرى على فمه
وما أمرَّ الردى، بل ما أحيلاه
ومن تبرح تكاليف الحياة به
ويلمس الروح فى موت تمناه
إنى تعشقت من قبل المصاب به
بيتا له جاء قبل الموت ينعاه:
لبسته ودموع العين فائضة
والنفس جياشة والقلب أواه



فن

في لوحات الفنان السوري «فهد شوشرة»:

رنين الزمن يداعب الرجال والنساء

ناصر عراق

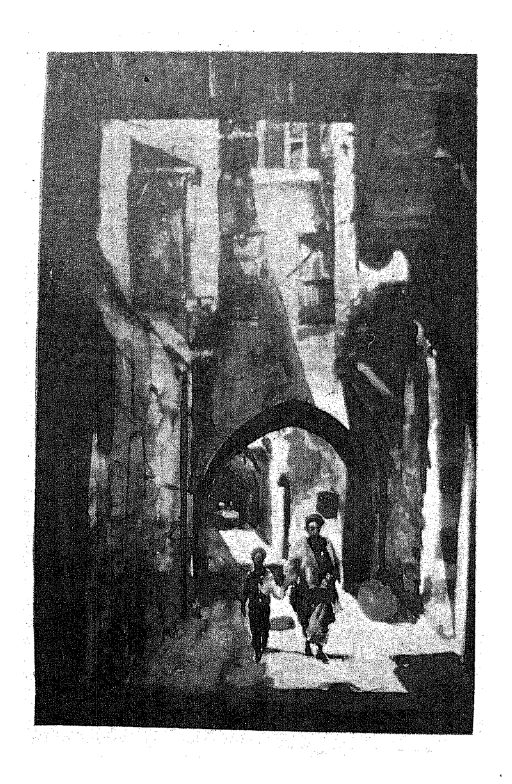
لأن «هوجة» الشخبطة والاستسهال وتجميع النفايات سادت في القاعات والمعارض بما يكفي، مما سمم الحركة التشكيلية المصرية، وجعلت الناس ينفضون عنها، يصبح من المحتم الاحتفاء بالفنانين الجادين، الذين يرون في الفن نشاطا إبداعيا يستلزم الدأب والمثابرة وإتقان الصنعة، بالإضافة إلى ما يحظى به الفنان من نعيم الموهبة، وانهمار الخيال، من أجل إنتاج أعمال فنية تلبي الاحتياجات الجمالية والروحية التي يحتاجها المجتمع.

والفنان السوري «فهد شوشرة» الذي قدم معرضه أخيرا في قلب القاهرة، يثبت لنا من خلال أعماله، أن مذاق الفن الجميل مازال يستهوي الناس، وأن التجارب الجادة المنعشة التي ترقق المشاعر، قادرة على جذب المشاهد مرة أخرى، بعد أن هجر القاعات التي تعرض البضاعة الفاسدة، تلك التي راجت في الآونة الأخيرة.

عرض علينا فهد شوشرة - الذي كان ترتيبه الأول في كلية الفنون الجميلة بدمشق - مجموعة من اللوحات يمكن أن نقسمها إلى ثلاث حالات إبداعية مختلفة، هي: الحواري القديمة، الورود والبورتريهات (الوجوه).

الحواري وصدى الأيام

اكتسبت الحضارة الإسلامية في عصرها الزاهر سمعة طيبة في فنون العمارة على مستوى العالم كله، فلا عجب ولا غرابة أن نجد الحواري التاريخية متشابهة في القاهرة القديمة ودمشق العتيقة، حيث تنتصب المساجد والأسبلة والمنازل التي ترصعها المشربيات، وحيث بسطاء



الناس يسعون إلى الرزق فى الغدو والرواح.

لم يجد الفنان السورى فهد بدا من الذوبان فى فوضى الحوارى ـ كما فعل إخوة له فى الفن من قبل ـ ينتقى منها المشهد المناسب ويعيد صياغته بأسلوبه الخاص، ففى لوحة «حارة قديمة» ـ ٥٠×٧٠سم ـ استطاع أن يصطاد مشهدا رتيبا ومكررا من حوارينا، لكنه أضاف عليه من حيويته وموهبته ما فجر فيه حرارة وما أدراك ما ألوان «الأكوريل».. إنها ألوان مشاكسة، مراوغة.. عنيدة.. تستوجب حرصا وحذرا شديدين عند التعامل معها، ويبدو أن فهدا عرف كيف يروض هياجها وانفلاتها، ففى لوحة «باقة ورد» ـ ٥٠×٣٥سم ـ جنح الفنان نحو تكثيف الأوراق فى منتصف اللوحة، بينما نثر الورود فى الأطراف، مما فاقم من الشعور بطزاجة المشهد.

قام الفنان فى هذه اللوحة باحترام المنظور «البعد الثالث» وتبجيل «الفورم» ـ التجسيد، من خلال استخدامه الدرجات الظلية من الأزرق المسالم، هذا اللون صاحب السمعة الطيبة فى تاريخ الفنون الجميلة، مع بقع من الأحمر المنعش الذى يجسد الزهور.

لقد تخفف «فهد» من ثقل التفاصيل الكثيرة والزوائد الرتيبة التى تزخر بها الورود، ومال نحو الإيجاز والاقتصاد، تساعده على ذلك ألوان شفافة، فجاءت لوحاته عن الورود، رقيقة التنفيذ، حافلة بالمودة والألفة.

وجوه.. ووجوه

لم يستطع فنان حتى الآن الانفلات من أسر الحياة.. حيث أعتم حواف اللوحة بدرجات من البنى والأوكر والتى تمثل واجهات المنازل، بينما راح شعاع النور الطازج يتدفق فى قلب اللوحة، إنه التعامل الكلاسيكى الشهير مع موسيقى الظل والنور، ولكن بروح تنحاز إلى التلخيص الرشيق، فالرجل الذى يتوسط المشهد لا يلوح منه إلا هيئته العامة والقاتمة التى تتقاطع بحكمة مع مساحة الظل السفلية. أما الأبواب والشبابيك والجدران، فقد فازت بضربات فرشاة طولية وعرضية وبحركة خاطفة وسريعة، حيث تتجاور وتتشابك ألوان «الأوكر» العتيقة مع ألوان الضوء المبهر.

إن فهدا نفذ هذا العمل بخليط من ألوان المياه «الأكوريل» مع مسحوق «حصى الجوز»، فجاءت اللوحة عامرة بالحياة، صداحة برنين الزمن المنصرم.

الورد وألوانه

فازت الورود بنصيب محترم من اهتمام الرسامين على مر التاريخ، لما فيها من رقة بالغة وما تشعه فى النفس من حبور ونشوة.

لقد اختار «فهد» أن يرسم وروده بألوان المياه «الأكوريل».. جسد المرأة وكنوزه الخفية والظاهرة، ذلك أن المرأة بسحرها وملامحها وليونة جسمها تعد مثيرا جماليا نموذجيا، لا يمكن لأى فنان إلا أن يستجيب له، ويسعى لتقديم صياغة خاصة لهذا الكائن الآسر.

استفاد «فهد شوشرة» من الذين سبقوه فى هذا المضمار عند معالجته لجسد المرأة، من أول الملمس الحريرى والجسد الطرى الذى أبدعه «زافائيل» والذين معه فى عصر النهضة، حتى النساء اللامعات «لبيكار»، و «صبرى راغب» فى أواخر القرن العشرين.

ففى لوحة «امرأة عارية» التى نفذها الفنان بألوان الزيت فى مساحة ٥٠×٧٠سم، اقتنص الفنان زاوية غير مسبوقة إلا قليلا عند رسم الموديل، وهى امرأة جالسة من الخلف، ورغم العرى الواضح، إلا أنه يتعفف عن الابتذال، أو إثارة الشهوات، فمناطق الإثارة محجوبة من خلال حركة الأرجل، أما الشعر المنسدل الأسود فى تموج واضح يمنح المرأة طقسا رومانسيا محببا، خاصة أنه لجأ إلى ألوان تقترب من مناخ ساكنى الفضاء فى المخيلة.. حيث النعومة البالغة لملمس الجسد، مع تأكيد حميد لبؤر الضوء فى علاقتها التاريخية مع مساحات العتمة.

لكن الفنان يفاجئنا فى لوحة أخرى بالانحياز نحو وجه المرأة الشارد ومن خلال لمسات سريعة وحادة، تتشكل الملامح، الشفاة الساكنة، والوجنة الحائرة، والشعر الكتومّ للخلف، فى إشارة واضحة إلى انشغال البال، ولم يشغل «فهد» نفسه بتفاصيل الملابس حتى لا تستولى على عين المتلقى. فقط ضربات فاتحة وقاتمة من الأخضر الهادئ تكفى لإعطائنا إحساس القماش وطياته. بينما نهب الأزرق الفاتح مساحة الفراغ خلف المرأة. إنها دعوة لمشاركة المرأة شرودها وحزنها.

لم يتخلف الرجل عن الوجود فى معرض الفنان السورى، فها هو وجه شاب، ناضج، سارح البال، يتخذ هيئة مسالمة، منضبط الملامح، أبدعه الفنان بضربات صغيرة متشابكة ومتداخلة من لون اللحم البشرى، حيث زهد فى الملمس الهامس، ولجأ إلى خشونة تناسب وضعية الشاب واندفاعه، ووضعة الاجتماعى. لقد التزم فهد فى هذا العمل بأصول الصنعة، من حيث تأكيد «الفورم»، لكنه عرف كيف يصطاد الحالة النفسية للفتى بتمكن ملحوظ، بحيث لا يمكن أن ننفلت من متابعة هذه النظرة الشاردة والتعاطف معها.

«فهد شوشرة» فنان سورى، عاشق لبسطاء الناس، فى القاهرة، كما فى دمشق، يمتلك من نعيم الموهبة حظا وفيرا، يرى أن الفن يجب أن يمتع العين ويفجر الأسئلة، وهذا ما حاول تحقيقه فى معرضه الأخير. ونحن بهذه المحاولة راضون ومستمتعون.



قصة

كنكة نحاسية معلقة على الحائط

منى برنس

فجأة .. وبدون أية مقدمات ، وبدون ذكر أى أسباب مفهومة أو غير مفهومة.. قرر أنه لن يراسلنى ثانية..

التفت لا إرادياً صوب تلك الكنكة النحاسية المعلقة على إحدى حوائط غرفتى ..

تثبت عينى عليها.. كنكة قهوة صغيرة من النحاس الأصفر .. بحثت عنك طويلاً..

سألت عنك نصف محلات الأدوات المنزلية.. وكل مرة يأتون لى بكنكة حديثة "ستانل ستيل" .. لكننى أبحث عنك أنت .. أنت المطلوبة .. وأخيراً وجدتك ..

فى دكان صغير .. فى حارة ضيقة .. على رف خشبى متآكل .. وجدتك يعلوك التراب اشتريتك .. ومسحت عنك التراب وغلفتك بغلاف ناعم ويلمع مثلك - الآن - وجهزتك كى أرسلك إليه .. لكنه قرر ألا يكتب إلى .. ألا يتواصل..

مزقت غلافك .. ومسكتك من مقبضك الخشبى .. كدت أطوحك من النافذة .. تراجعت .. ما ذنبك.. لماذا أؤذيك وأنت لم تقترفى أى خطأ كان .. ذهبت بك إلى المطبخ وألقيتك مع بقية الأدوات الأخرى.. شأنك شأنهم .. لكننى لم استرح لرؤيتك مهملة هكذا .. حملتك بين يدى .. وعدت بك إلى حجرتى .. بحثت فى كل أرجاء الغرفة



عن مكان يناسبك .. وضعتك في كل الأماكن .. لم تستقري .. وأخيراً علقتك على الحائط المقابل لسريري..

الحائط الذى يواجهني كلما دخلت فراشي أو نهضت منه .. أراك كل صباح .. أراك كل مساء .. أراك أينما اتجه .. أشعر بك تنظرين إلى وتعاتبينني..

ليس ذنبي .. أقولها أنا هذه المرة .. هو الذى قرر ألا يراسلنى .. هكذا..

وبدون أية أسباب .. هاجر الشيطان الأسطورة من معبده الذي شيده هنا .. بداخلي .. إلى أقصى الشرق.. ليخلق أساطير أخرى تتلاءم مع زمان ومكان جديدين .. ومعابد أخرى..

هل محت ذاكرته أساطيره التي خلفها هنا..

عام مضى وأنت معلقة هنا .. قبالتي.. تذكرينني دوما بهذا الذى سلبنى ذاكرتى المكتوبة.. تاريخي المدون لديه .. عام مضى دون أن تثبت دقائق حيواتي .. دون أن تحفظ تفاصيل السنة التي انقضت من عمرى .. هل تحسب إذن .. لست أذكر منها الكثير .. أكرهك .. نعم أكرهك .. أنا أكرهك .. لا .. لا ينبغى أن أكره .. أو أن أحب .. لا ينبغي أن أهتم .. أنا لا أهتم .. نعم لست مهتمة .. أنا لست مهتمة..

لازلت مهتمة..

وها أنت هنا – مازلت تواجهينني وأنت معلقة على الحائط..

تستمعينني وتشهدين على.. هل تجبينه .. لم يرك أبداً .. ولكنه يعلم أني بحثت عنك طويلاً.. هل ترغبين في السفر إليه .. هل تتركيني الآن .. لا أعتقد أنه يمكنني تحمل بعدك عني.. لقد أصبحت لى .. لى أنا وحدى.. جزءاً من العام المنقضى ومن الأعوام التالية.



شعر

ها أنت قد أكملت حربك؟

إدمون شحادة

قمر بحجم الحلم
يستدعى ارتقاءك
يا حامل اللقب المليء
بكل أختام العواصم
فأصنع دليلاً مرمرى العين
من زهو النسائم
وأحرص على درب الصعود
ولمع النصل الذى أغـــراك فى
السرداب
حين بدأت رحلتك المليئة
بالرقائق والوسائد والعزائم
أفرغة من لغة المرافئ والبحار
من بعدها ، تروى تقص حكاية
الجمل الملون .. فالضباب
على صاحبك غامق وموزع
بين الكواسر والحمائم

هل أنت قد أكملت حربك
واسترحت من النزال؟
حتى تعود إلى النزال على خرائط
وهمهم؟
وعلى مسابح مائك البيضاء...
كم يختال تحت صخورك
النعناع والصبار و"البابونج"
الممتد من روض إلى روض
إلى قمم الجبال
فأرسل حبيبتك الشقية
فى شقوق محاور العينين.

وأبعثها إليك .. إلى مدارجك الطوال
واحمل لها سعفاً وما وسعت دفاتر
رحلة المليون والنخل الذى فى ناظريك
وحكاية الغجرى ، فرسان المعابر والمجوس
أفلا ترى أن النصال تكسرت فوق النصال
قمر بحجم القبضة الصماء ينتظر اقتدارك
أو يرتدى "جلبابه الحفار
كى يعطى مزيجاً من رطوبته
ومن طين الدماء
أو يفتح الأشداق
يضرب بالمخالب
فى ذراعك أو سوارك أو بكارة شمسك
العذراء ، أو موج الضياء
يعطيك من رزم الخرائط
دون وهمٍ للمساحة والعطاء
أو فى الجلوس على الموائد فى المقاهى
والفنادق .. لا نهاية للحديث..
عن التمحور والتأكسد والشبق
أتراك حين نهضت أو حاولت
رسم صفاتك الحمراء والخضراء؟
أو سوغت للريح الحدود علي
مضارب عشقك الممتد..
من وجه الصبية للسماء
ولشاطئ النيران .. للمنفى المعاد
جاءت نقاط الفحم فى رهن

الخريطة
أوقعت كل الخيالات المليئة
بالجفاف، بعجرقات ملامح النحرتيب
والولد المدلل بالمجارف والدهاء

حدد مسارك واحرس الطوق
الذى زرعت يداك حزامه
وتعبت حين بلعت جفاف حلقك
واستكنت إلى الرياء
أترى حملت أصابعك الملاعق
مرة أو ألف ألف؟
ربما ضحك المولة
ربما أهداك من بعد اعتذارك غنوة
أو رقصة للانتشاء

هذى طوابير الشوارع ترتديك
وحول معصمك التفاف الملصقات
قمر بحجم مصيرك الآتى من الفردوس
للفردوس، للوطن.. الوطن
هذا الذى بشرت فيه صغار أهلك
نسوة الأبطال رايات الشباب

فى البدء جابهت الرياح
وجابهت أثوابك السوداء
نار فظاظة الأسطورة العمياء
هل أغلقتِ وجهك
واستكنت إلى المحال؟
أو ربما أكملت حربك
واسترحت من النزال؟



وثيقة

بيان المثقفين المصريين:
لا لمحاكم التفتيش

وقع عدد كبير من المثقفين المصريين بياناً موجهاً إلي ضمير الأمة، بمناسبة مساءلة د. سيد القمني دينياً وقانونياً بخصوص كتاب جديد له . يدين البيان محاكم التفتيش الةديدة وقمع الحرية الفكرية. وهنا نص البيان:

أدب ونقد ـ شهر أكتوبر – عزة

المثقفون المصريون والهيئات المدافعة عن حرية الفكر والتعبير والإبداع ، الموقعون على هذا النداء. وقد هالهم موقف مجمع البحوث الإسلامية إزاء كتاب الدكتور سيد القمنى "رب الزمان" وتصريحات قيادات المجمع عقب ذلك يرون أن الهجمة الشرسة التى تتابعت حلقاتها خلال العقود الماضية ضد الفكر الحر والرأى المستنير والاجتهاد العلمي، قد وصلت إلى أقصى درجاتها حيث يبدو التحقيق مع القمنى أقرب إلى محاكم تفتيش واضحة، الأمر الذى يهدد بالقضاء على ما تبقى فى حياتنا من عناصر الحرية والإبداع.

وإزاء هذا التصاعد الخطير يتوجه الموقعون أدناه إلى كافة المصريين أفرادا وجماعات وهيئات مؤكدين على ضرورة التضامن معا، حفاظا على حرية الإبداع والاجتهاد العلمى والفكري، والعمل على حماية المثقفين، ودعم المفكرين والمبدعين والعلماء .. كذلك يطالبون الجهاز التشريعى بالنهوض بمهامه الأساسية لتدعيم المواد الدستورية التى تكفل حرية الفكر والإبداع والتعبير والاعتقاد بنصوص قانونية واضحة تنفى عن أى جهة – باستثناء السلطة القضائية – حق الإبلاغ أو التحقيق أو المصادرة ضد النتاج الفنى والفكرى والعلمي.

إن الحملة التى يقودها التيار الظلامى فى الحياة السياسية والفكرية المصرية المعاصرة والدعم الذى يتلقاه



من جهات داخلية وخارجية بأشكال مختلفة تشير إلى أننا نسير فى طريق لا يهدد حياة فرد هنا أو هناك فحسب ، بل يحكم بالموت على مجمل انجازنا الحضارى الممتد والفاعل عبر التاريخ الإنسانى بأكمله ، وما لم ننتبه الآن لواجبنا الكبير. فسوف يكون الأوان قد فات إلى الأبد.

الموقعون



الـورق المـفـيـد

صلاح عيسى

«ملفات السينما» التي يصدرها المركز القومي للسينما، تحت إشراف الأستاذ الدكتور مدكور ثابت، واحدة من سلاسل الكتب المحترمة، التي تلفت النظر بتميزها الشديد، كسلسلة متخصصة، تغطي نقصا واضحا في الإصدارات التي تتعلق بفن السينما، والتي ظلت لفترة طويلة، تتراوح بين طرفين متناقضين، تناقضا يدعو للضحك!

** على الطرف الآخر تقف كتب التسلية التي تستثمر شهرة وجماهيرية نجوم السينما، وتعابث فضول الجمهور للتلصص على حياتهم كوسيلة للربح السريع والوفير، فتقوم بإصدار سلاسل من كتب النميمة، ومطبوعات الفضيحة، التي لا فائدة منها إلا الهبوط بالذوق الفني لجمهور السينما، وإعطاء المتزمتين والإرهابيين الذريعة للمطالبة بغلق الاستوديوهات ودور السينما، وشنق السينمائيين، باعتبارهم جميعا من المنحلين الذين يروجون للفجور.. وهي ظاهرة تفشت في السنوات العشر الأخيرة على نحو يدعو للذهول.. من تفاهة الذين يكتبون، والذين يقرأون!

** بينما تقف على الطرف الثاني الكتب الأكاديمية المتخصصة التي تصدر لطلاب المعاهد السينمائية وللمشتغلين بفن السينما ويصعب، بل يدق فهمها على القارئ العام، أو المثقف غير المتخصص في السينما!

بين هذين الطرفين المتناقضين تصدر ملفات السينما، لتجمع بين التخصص العميق، وبين العرض المشوق، الذي يتعامل مع هذا الفن الجميل، بما يتواءم مع مكانته وتأثيره ويشحذ من قدرة القارئ العام والمثقف غير المتخصص على تذوق جمالياته، ويسهم في تأكيد قيمته كفن راق، يحتاج إلى متخصص، ومتذوق على المستوى نفسه من الرقي!، وخلال أقل من عامين، صدر في هذه السلسلة الممتازة ستة كتب ضخمة، ترتاد حقولا لم يسبق طرقها من قبل في دراسة الفيلم المصري، تجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، وما هو فني متخصص وما هو قريب منه ومرتبط به، فأرخت لصحافة ونشرات السينما في مصر، في أول محاولة لتدقيق المعلومات الشائعة عنها، وكشف فصول مجهولة، لا من تاريخ السينما فحسب، ولكن كذلك من تاريخ الصحافة، وفضلا عن دراستين مهمتين، عن أفلام الحركة في مصر، للمخرج السينمائي سمير سيف، وعن مونتاج الفيلم في مصر للمونتير عادل منير، فقد اتجهت «ملفات السينما» في عدديها الأخيرين، إلى مجال جديد، هو «الموسوعات السينمائية»، فأصدرت الجزء الأول من كتاب «الراحلون في مائة سنة»، عن المخرجين السينمائيين الراحلين، الذي ألفه الكاتب المسرحي عبد الغني داود، المشرف على الأرشيف القومي للفيلم، ضمن مشروع طموح للترجمة للراحلين من فناني السينما، وتبعته بكتاب آخر للمصور السينمائي «سعيد شيمي» عن التصوير السينمائي في مصر خلال السنوات المائة المنصرمة، يترجم لأعلامه، ويقدم قوائم بأعمالهم.

ويكشف الجهد الكبير المبذول في تأليف الكتابين، عن مدى النقص الفادح الذي يعانيه تاريخ السينما، وهما يسدان نقصا فادحا فيما بين أيدينا من معلومات، ويستنقذان هذا التاريخ من الإهمال والتبديد، وتشويه الذاكرة، الذي يكاد يصبح سمة، لهذا العصر السعيد!

«ملفات السينما» سلسلة تسد حاجة حقيقية، في زمن تندر فيه المطبوعات التي تفعل ذلك، وتستثمر الورق فيما يفيد، في زمن يندر فيه الورق المفيد!



رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

الأمل للطباعة والنشر ت : 3904096